

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año XI. Núm. 21
1º Semestre 2005

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA



JUAN DE LA PLATA

EL FLAMENCO, PATRIMONIO INTANGIBLE DE LA CULTURA ANDALUZA

LUIS SUÁREZ AVILA

¿FLAMENCO?: UNA METONIMIA

MERCEDES GARCÍA PLATA, EVA TOUBOUL TARDIEU

EN EL PATIO DE CAIFÁS: LA REPRESENTACIÓN DEL JUDÍO EN LA SAETA

SIXTO MANUEL HERRERO RODES

LA MINERA: EL SALMO MINERO FLAMENCO

CARLOS ARBELOS

LA NIÑA DE LOS PEINES: SU LEGADO ARTÍSTICO

MANUEL MARÍN CAMPOS

JULIO ROMERO DE TORRES; INTERPRETE PICTÓRICO DE LOS CANTARES DE ANDALUCÍA

DANIEL PINEDA NOVO

LA PAQUERA DE JEREZ, UNA MEDEA DE LA BULERÍA

POESIA

MANUEL MACHADO

CANTAORA

PAGINAS DE INFORMACIÓN





REVISTA DE FLAMENCOLOGIA
Año XI. Núm. 21 - 1º. Semestre 2005

SUMARIO

EL FLAMENCO, PATRIMONIO INTANGIBLE DE LA CULTURA ANDALUZA	
Juan de la Plata	5
¿FLAMENCO?: UNA METONIMIA	
Luis Suárez Avila	13
EN EL PATIO DE CAIFÁS: LA REPRESENTACIÓN DEL JUDÍO EN LA SAETA	
Mercedes García Plata, Eva Touboul Tardieu	31
LA MINERA: EL SALMO MINERO FLAMENCO	
Sixto Manuel Herrero Rodes	55
LA NIÑA DE LOS PEINES: SU LEGADO ARTÍSTICO	
Carlos Arbelos	81
JULIO ROMERO DE TORRES; INTERPRETE PICTÓRICO DE LOS CANTARES DE ANDALUCÍA	
Manuel Marín Campos	96
LA PAQUERA DE JEREZ, UNA MEDEA DE LA BULERÍA	
Daniel Pineda Novo	109
POESIA: CANTAORA	
Manuel Machado	114
PAGINAS DE INFORMACIÓN	116



Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA

Director: JUAN DE LA PLATA

SECRETARIO DE REDACCIÓN:

MANUEL PÉREZ CELDRÁN

REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. San Juan, 1 (Palacio Pemartín - Planta Baja)

JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.

CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - C.P. 11080

CORREO ELECTRÓNICO (E-mail): flamencologiajerez2001@yahoo.es

PAGINA WEB: <http://www.flamencologia.com>

Teléfono y Fax: 956 34 34 81

Impresión: AL-ANDALUS, S.R.L.L. c/ Jardinillo, nº 3 - JEREZ (Cádiz)

Diseño y maquetación: J&J - Juan Carlos Ortégón Castellano

C/. San Francisco Javier, nº 6 - JEREZ (Cádiz)

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,

CAJA SAN FERNANDO

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO y

FUNDACIÓN PROVINCIAL DE CULTURA DE LA DIPUTACIÓN DE CÁDIZ

La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas
contenidas en los textos de sus colaboradores.

*Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial de cualquier
trabajo, publicado en esta Revista, sin permiso expreso de su Autor y de la Dirección de la
misma.*

SOBRE RECEPCION DE ORIGINALES

La REVISTA DE FLAMENCOLOGIA solo publicará aquellos trabajos **originales y totalmente inéditos**, que nos sean enviados impresos y acompañados de un disquete, con las ilustraciones - al menos una - que el autor estime pertinentes. Los que no llegaren a tiempo para un número, serán reservados para el siguiente. Publicaremos tanto los trabajos de nuestros colaboradores habituales, como aquellos no solicitados que, por su interés, sean aceptados por nuestro Consejo de Redacción.

En ningún caso, mantendremos correspondencia con los autores, ni devolveremos los originales que no hayan sido solicitados por la Redacción de esta Revista.



EL FLAMENCO, PATRIMONIO INTANGIBLE DE LA CULTURA ANDALUZA

JUAN DE LA PLATA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Si hay, realmente, en Andalucía, un patrimonio verdaderamente intangible, que no se debe ni puede tocar, ese es el flamenco. Por mucho que se quiera modernizar y por mucho que se quiera fundir y confundir con otras músicas extrañas y ritmos de moderna creación. Porque el flamenco no es una música internacional, más o menos adaptable a todas las voces e instrumentos, sino una música universal por su propia concepción local. O lo que es lo mismo, que puede gustar a todos, pero que su fuente no es, ni puede ser otra que la tradición de siglos del pueblo andaluz.

Por eso, el flamenco, como cultura autóctona de Andalucía, nacida de los viejos y sabios mestizajes con las músicas populares arabigo-andaluzas y moriscas y, sobre todo, con la de los gitanos asentados en estas tierras, se configura ya en el siglo XVIII, y más abiertamente en el XIX, como una música de características propias, única y diferente, dentro y fuera de Europa, y poseedora de una riqueza incalculable de registros y matices. Música de cantes y bailes que pronto atraerá la atención de los viajeros ilustrados y románticos que visitan Andalucía, en lo que podríamos denominar los comienzos, el inicio de un turismo cultural que ya no habría de cesar, hasta nuestros días.

Esos pioneros del turismo vienen buscando el flamenco, como algo consustancial con el alma del pueblo andaluz. Y saben que, fuera de aquí, eso que buscan y tanto admiran, no podrán encontrarlo en ningún otro lugar del mundo. Porque se trata de unos cantes, unos bailes y un folclore tan nuestros como la hermosa Giralda, la mezquita cordobesa, o la Alhambra que tanto deslumbrara no solo a Washintong Irving, sino a otros muchos que vendrían a Granada, tras la lectura de los "Cuentos de la Alhambra".

Y todo eso, adobado con un costumbrismo romántico, distinto al de otros países y otras culturas. Un costumbrismo que forma parte de esa misma cultura andaluza, que sería exaltado en su mejor obra, las "Escenas andaluzas", por el gran escritor malagueño Serafín Estébanez Calderón, profundo conocedor de nuestros cantes más antiguos, que él mismo sabe cantar, y no tiene reparo en hacerlo, igual ante la gente más ilustra-



da que ante la menos preparada; sabiendo que tanto los de a pie, como los de a caballo, todos le daban la primera palmada a los romances que, al decir del propio escritor, eran tradición secular en pueblos de la Serranía de Ronda y del campo de Jerez y que, luego, en tiempos del propio Estébanez, serían adoptados por los gitanos de Jerez y Los Puertos, conservándolos éstos casi en exclusividad, hasta nuestros días; aunque bien es verdad que ya en muy escasos cenáculos, porque andan casi perdidos y pueden contarse con los dedos de la mano aquellos que aún conservan, y saben cantar, estas auténticas reliquias de nuestro pasado y más hermoso cancionero popular; que podemos considerar como la auténtica columna vertebral de nuestra cultura tradicional.

Las "Escenas andaluzas" presentan estampas de la vida de nuestro pueblo que Estébanez conocía perfectamente, con admirable precisión en cuanto al léxico y las costumbres descritas, si bien todo ello elaborado artísticamente con una extraordinaria riqueza de lenguaje; dándonos en sus relatos una versión ceñida, sustanciosa y exacta de nuestra gente, en la época romántica. Y él mismo se nos confiesa como un consumado cantor de romances moriscos, en una carta que, desde Málaga, su tierra, escribe entusiasmado a su profesor de árabe y amigo íntimo, el historiador sevillano, residente a la sazón en Londres, Pascual de Gayangos y Arce, en la que le dice, entre otras cosas: **"He recogido cuatro romances desconocidos, que andaban en la boca de los jándalos y cantaores del país. Estos oyen mi tonada morisca con sumo gusto, y dicen que mi estilo es lo más legítimo que se oye, y que el cante del señorito sabe al hueso de la fruta"**.

Extremos éstos que confirma su paisano, pariente y biógrafo, Antonio Cánovas, asegurando que Estébanez **"no solo entre jándalos y cantaores, sino entre la gente principal, solía echar sus tonadas moriscas, en los patios floridos de Sevilla"**.

Es esa la misma época, el momento clave que otros muchos escritores, especialmente europeos, eligen para venir a conocernos, entrar en nuestras ciudades, meterse en sus barrios, callejuelas y recovecos, hablar con su gentes y asomarse a sus academias de baile y cafés cantantes, para admirar y aplaudir a sus bailarinas y escuchar a sus cantaores.

Son los viajeros románticos que descubren Andalucía, su gente y su cultura flamenca, todavía en plena fermentación; en el momento más interesante y enriquecedor de su historia. Porque el flamenco aunque estaba acabando de consolidarse como espectáculo artístico, puede decirse que todavía andaba en tabernas y ventorrillos, por ferias y romerías, en boca y manos del pueblo. Aún rústico, sin refinar, totalmente en estado puro.

Aunque, casi al mismo tiempo, ya se estaba gestando ese otro flamenco que unos cuantos cualificados artistas, salidos de las entrañas de ese mismo pueblo – tales El Fillo y El Planeta, El Nitri, Tío Luis el de la Giliana, el Xerezano y La Perla, entre otros; a los que seguirían el gran Silverio, Juan Breva, Enrique el Mellizo, don Antonio Chacón y Manuel Torre –, se encargarían de subir a los escenarios de modestos teatrillos, muy pareci-



dos a los viejos corrales de comedias, llamados cafés cantantes, para mostrar nuestros cantes y bailes en toda su plenitud, y en su más descar-nada y variopinta belleza.

Es el estado en que lo encuentran en las academias de baile de Sevilla y en los cafés cantantes del Burrero y de Silverio, escritores como Alejandro Dumas, Teófilo Gautier, Richard Ford y otros viajeros románticos.

Tuvieron que venir de fuera, del extranjero, hombres ilustrados, escritores muy celebrados en su tiempo, para descubrirnos todo ese tesoro que aquí aún no valorábamos, porque lo teníamos tan a la mano que, para nosotros, era como la cosa más natural del mundo. Era una cultura, una filosofía de vida, una manera de ser de los andaluces, a la que nadie echaba cuenta, porque nacía y se mantenía de y entre las más bajas capas de la sociedad. Una cultura conservada por campesinos, artesanos y jornaleros del pueblo llano y por gitanos que se dedicaban a blandear el hierro en sus fraguas, cuando no a esquilar jumentos a la puerta de los mataderos o a trabajar de jiferos en los mismos. Por lo tanto era una cultura autóctona, pero no reconocida oficialmente. Pudiéramos decir que más bien era una cultura marginada, despreciada por los estamentos de poder, por la burguesía y por las clases altas que, como bien observó Teófilo Gautier, en su "Viaje por España", prefería la música de Bellini, la contradanza, el rigodón y, a veces, el vals, antes que lo puramente nuestro.

Nada de bailar fandangos, ni boleros **"pues estos bailes están relegados a los campesinos, los criados y los gitanos"**, según anotaba en su libro de viaje el escritor francés. Y si alguna vez esto sucedía, como ocurrió una noche, en un palacio de Granada, a cuya tertulia acudía, que a instancias del viajero, dos señoritas de la casa accedieron a bailar el bolero, nos dice el escritor que **"antes mandaron cerrar la puerta del patio y las ventanas, que ordinariamente estaban abiertas, por miedo a ser acusadas de mal gusto y de color local"**.

Gautier señala que **"los españoles suelen molestarse cuando se les habla de cachucha, de castañuelas, de majos, de manolas, de frailes, de contrabandistas y de corridas de toros, aunque en el fondo sientan gran inclinación hacia estas cosas, verdaderamente nacionales y tan características. Os preguntan, con aire visiblemente contrariado, si creéis que no están tan adelantados en civilización como las demás naciones."**

Y el comentario que Gautier hace, a este respecto, es el siguiente: **"¡Tanto ha penetrado en todas partes la deplorable manía de imitación francesa e inglesa! España está hoy en Voltaire, Fouquet y el Constitucional de 1825; es decir, hostil a todo lo que signifique poesía. Ni qué decir - aclara - que nos referimos a la clase que presume de ilustrada y habita las ciudades"**. Porque el pueblo, más sabio que la clase ilustrada, ese sí que iba por otros derroteros, más apegados a la propia tierra andaluza.

En los siglos XVIII y XIX, el flamenco era ya una cultura consolidada en los estratos más bajos del pueblo andaluz, pero nada apreciada, ni valo-



rada, ni reconocida por la llamada buena sociedad; y mucho menos por los políticos y los intelectuales; salvo muy aisladamente por algunos de éstos, como el ya citado Serafin Estébanez Calderón que ostentó, entre otros cargos políticos, el de ministro togado del Supremo de Guerra y consejero de Estado.

Si bien, siglos antes, Cervantes ya había prestado algo de atención a los romances gitanos en su novela ejemplar "La Gitanilla": a la que llamó "Preciosa", de nombre, y la describió, como **"rica de villancicos, de coplas, de seguidillas y zarabandas y de otros versos, especialmente romances, que los cantaba con especial donaire"**.

Y, hasta final del XVIII y más abiertamente en el XIX, no aparecerían los primeros investigadores de nuestras coplas y cantares, como "Don Preciso", Antonio Machado y Alvarez, "Demófilo", considerado como **"el primer flamencólogo español"** y Francisco Rodríguez Marín, Alejandro Guichot y otros folcloristas, pertenecientes todos ellos a la sociedad del "Folklore Andaluz" creada por "Demófilo".

Estamos, pues, de acuerdo con el flamencólogo portuense, Luis Suárez Avila, cuando dice que en los romances medievales conservados por los gitanos, y que estos llamaban corridos, corridas o carrerillas, es donde se encuentra el verdadero origen del cante flamenco. Porque los gitanos llegan a España a mediados del siglo XV, cuando el romancero está más en boga y es lo primero que escuchan y asimilan con enorme prontitud. Romances que luego los gitanos adoptarían y conservarían como cultura propia, durante mucho tiempo, fundiendo así la propia que ellos traían, con la de los andaluces autóctonos.

Y si es verdad que la cultura es el conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, etc., de un pueblo, el flamenco es cultura andaluza y, más ciertamente, cultura popular de Andalucía; pues sus cantes, sus bailes, sus coplas cortas o romances, forman parte de ese conjunto de manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo; en este caso el pueblo andaluz; sin distinguir gitanos o no gitanos; puesto que a estas alturas del siglo XXI, cuando después de cinco siglos de vida en común, la integración de dicha raza es total en nuestra civilización, y son tan andaluces como los que más, no es lícito hacer distingos ni separaciones, estando todos igualmente hermanados en una misma cultura musical, enraizada en nuestra tierra y en nuestras costumbres, tradiciones y forma de ser; construida conjuntamente, entre unos y otros, a partes iguales, con fatigas y dolores muchas veces, fruto del hambre y las persecuciones de antaño; de forma que el flamenco es lo que más nos une, hasta conseguir estar en su construcción y en su conservación, como diría en su discurso de ingreso en la Cátedra de Flamencología de Jerez, el flamencólogo Félix Grande, **"más juntos que una lágrima"**.

El flamenco como cultura del pueblo andaluz, es también un sentimiento hondo, una filosofía, una manera de ser que se traduce en sus coplas. Y así lo hicieron ver desde el vasco "Don Preciso", para quien los fandangos, las



seguidillas, las tiranas y los polos que se cantaban a la guitarra, **"a pesar de los necios"**, eran **"el chiste y la sal de España"**; hasta dos andaluces universales, como el poeta Federico García Lorca y el maestro Manuel de Falla. Y si para "Don Preciso", nuestros cantares **"que corren de boca en boca, llenos de gracia y de agudeza, porque la sencillez con que se expresan en ellos los pensamientos más delicados, les dará siempre un lugar preferente en la poesía lírica española cantable"**, al considerarlos la auténtica esencia de la música nacional; para Alejandro Guichot y Sierra, el "Cancionero" recopilado por Fernán Caballero era **"el producto de una cuidadosa selección literaria"**.

Manuel de Falla, como bien dice el profesor Bernard Leblón, que estudió en Sevilla, reivindica en 1922 la cultura de nuestros cantes flamencos y a su lado están, apoyándoles, escritores y poetas como Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, los hermanos Francisco y Hermenegildo Giner de los Ríos, el mexicano Alfonso Reyes - que reside en España, entre 1914 y 1924 -, Tomás Borrás, Salvador Rueda, Edgar Neville y el propio Federico García Lorca, recién cumplidos los 24 años. Y también están los pintores Manuel Angeles Ortiz, Zuloaga y Zabaleta, que ya había pintado en París su "España negra", además de Rusiñol y el inglés Tyrol, y todos los músicos más sobresalientes de aquel momento, como Turina, Pedrell, Oscar Esplá, Adolfo Salazar, Federico Mompou, Robert Gerard, Angel Barrios... y Andrés Segovia, Miguel Salvador, Fernández Arbós, Perez Casas y, por si fuera poco, los más cualificados profesionales del cante, el baile y el toque flamenco, como don Antonio Chacón, Manuel Torre, la Niña de los Peines, Juana la Macarrona, Ramón Montoya, Manolo de Huelva, Amalio Cuenca y Manuel Jofré.

Sería el joven Federico García Lorca quien se ocupara, en tan señalada fecha reivindicativa, de exaltar la poesía popular de las coplas flamencas, de los cantares jondos, pronunciando conferencias sobre algo que él nunca había querido escribir, porque - según decía - **"los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón; ¡y cómo se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramática! Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente por educación"**.

Y el poeta granadino exclamaba, francamente admirado de la belleza de nuestras coplas: **"Las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos y cuartetos de la 'seguriya' y sus derivados. No hay nada, absolutamente nada igual, en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional"**.

Si para el músico gaditano, el flamenco era en su conjunto, una **"maravilla del arte natural"**; su joven amigo y entusiasta colaborador, el poeta granadino, proclamaba que tanto por su melodía, como por los pequeños poemas de sus coplas, había que considerar el flamenco como



“una de las creaciones más fuertes del mundo”; pidiendo para el cante jondo –hondo por sus raíces musicales y por la filosofía de sus letras– que había que ***“conservarlo y dignificarlo, para honra de la tradición engarzada en el porvenir; para honra de Andalucía y su gente”***. ...***“Que no dejen morir – suplicaba el poeta – las apreciables joyas vivas de la raza, el inmenso tesoro milenario que cubre la superficie espiritual de Andalucía”***.

Jamás tuvo la vieja cultura de la música andaluza mejor defensor que Lorca, ni músico culto que mejor la entendiera que Falla. Ellos dieron la voz de alarma y el primer paso para su defensa, en una época en que el flamenco parecía decaer peligrosamente, amenazando desaparecer, enfangado en las turbias ciénagas de los lupanares y las borracheras de los señoritos que lo utilizaban, generalmente, como música de fondo de sus orgías. Cuando, como bien dijo otro poeta, el gaditano José María Pemán, el cante flamenco no es cosa de juerga, ni de vino, sino de pena sentida; de función de iglesia más que de jolgorio. Porque el flamenco es cultura del sentimiento; del espíritu; una forma distinta de ser y de estar que tiene el andaluz, ante la propia vida y la muerte. Ya lo dice la copla: ***“No canto porque me escuchen / ni por presumir de voz ; / canto pa que no se junten / la pena con el dolor”***.

Un estudioso del flamenco, tan sensible como apasionado, el profesor de la Universidad Hispalense, don José Luis Navarro García, ha sabido captar, mejor que nadie, la universalidad de la cultura del flamenco, cuando nos dice que ***“casi desde los albores de su nacimiento ha atraído a muchos que poco o nada tenían que ver con sus raíces, que pertenecían a otras áreas geográficas, que poco sabían de los avatares, de la problemática social que había provocado su gestación y su posterior desarrollo. Personas que tal vez se acercaron al flamenco, simplemente por azar, pero que quedaron atrapadas y hoy lo consideran algo suyo. Y lo es. Porque todo el que ama una música, una tradición, una cultura, una forma de ser y de expresarse, está en su derecho a llamarlo suyo...”***

Y añade: ***“lo que hiere del flamenco, lo que asola nuestras defensas, lo que derrumba las murallas que la sociedad urbana ha ido levantando entre las criaturas del mundo, es la densidad de su impregnación humana; la intensidad con que aflora su contenido vital – el dolor o el júbilo – y, por encima de todo, la sinceridad con que el cantaor vive estas emociones y la sinceridad con que las transmite. Esa es, posiblemente, una de las palabras claves para entender el hecho flamenco”***.

Sinceridad en el cantaor y sinceridad en el aficionado. Porque cuando éste permanece ajeno, distante, desapasionado, cuando no devuelve los sentimientos que el cantaor está intentando entregarle, imposibilita el trance, destruye la magia, ahuyenta los duendes, rompe lo que debe ser un diálogo fértil. Entonces no hay, no puede haber autenticidad. Entonces el cante es pura forma vacía, marchita, desposeída de aliento vital...

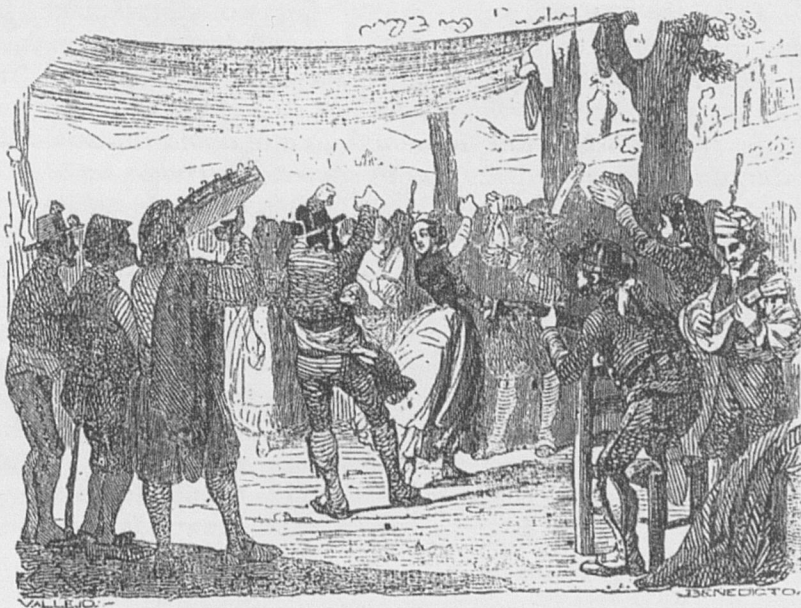
Y eso es, principalmente, lo que hace de esta cultura de la sangre de los andaluces, un patrimonio intangible: la sinceridad del mensaje y la sabia



recepción del mismo, por parte de los que asisten a la ceremonia, al rito de una tradición secular, heredada oral y estéticamente, de padres a hijos, y con ilimitada proyección de futuro. Hoy día, convertida en el primer atractivo de un turismo cultural, que atrae hacia Andalucía todas las miradas del mundo.

El flamenco es cultura, está en nuestra cultura, forma parte de la cultura del pueblo andaluz, con todos los honores; y, al mismo tiempo, igual que en los siglos XVIII y XIX, aún continúa siendo foco de atracción, para propios y extraños que siguen acercándose a él, a su música, a sus cantes y sus bailes, con verdadera admiración. Como bien lo demuestra esa gran riada de los nuevos viajeros románticos del siglo XX y XXI que son los japoneses, los finlandeses, los franceses, los ingleses, los suecos, los americanos y de otras muchas nacionalidades, que cada año vienen a Sevilla, a Jerez y a Córdoba, para asistir a sus grandes eventos flamencos, no solo para conocer, ver y escuchar, a nuestros más celebrados artistas, en los escenarios de nuestros grandes teatros; sino también para aprender sus secretos, su magia y embrujo, en nuestras academias, de mano de nuestras más prestigiosas maestras de baile; y llevarse, de paso, en sus cámaras de vídeo, en sus grabadoras y en sus máquinas fotográficas digitales, los más insólitos y deslumbrantes momentos vividos, en noches inolvidables de verdadero fervor y exaltación flamenca, en una tierra que les acoge siempre con los brazos abiertos y la mayor hospitalidad.

De esa forma, el flamenco, como patrimonio intangible de la cultura de Andalucía se abre a otras culturas; las conquista y se hermana, se funde con ellas, y se expande por el mundo, saltando todas las barreras y derribando todas las fronteras.



Baile del Fandango. Siglo XIX (Dibujo de Vallejo. Grabado de Benedicto. Archivo Cátedra)



*El baile flamenco hunde sus raíces milenarias, en las legendarias bailarinas de Gades.
(Foto Enrique Isasi. Jerez)*



¿FLAMENCO?: UNA METONIMIA

LUIS SUÁREZ AVILA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Si se hubieran conservado los nombres que Adán puso a las cosas, supiéramos sus esencias, sus calidades y propiedades; ya que esto no nos consta, es cierto que los nombres que ponemos a las cosas les vienen a quadrar por alguna razón...

SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS.

Tesoro de la lengua castellana o española, 1611.

Rebuscar en la prensa del XIX es saludable recurso para comprobar que el nombre de *flamenco* está perfectamente consolidado ya en los años 1850. Denomina a un incipiente género que está a punto de ser —si es que ya no lo ha sido antes—, convertido en mercancía, «*modus vivendi*», al amparo de la afirmación de los caracteres nacionales y del resurgir de lo castizo. Sin embargo, el fenómeno, con otros nombres, o sin él, viene desde más antiguo; preexiste, aunque diseminada y solapadamente, al nombre. Nuestros Siglos de Oro han sido testigos de las aptitudes de los gitanos para el canto y la danza. El siglo XVIII es, en cambio, el de la sedimentación de los variopintos ingredientes a los que, materiales de acarreo o en trance de pérdida, se les ha dado un nuevo cauce expresivo. La unidad del género, dentro de su diversidad, se identifica como cantos y bailes de gitanos (con sus nombres propios: Chacona, zarabanda, Antón Colorado...), aires andaluces (polo, jaleos, caña, panaderos, seguidillas, almorano, gilianas...), «*jaleillo probe*», «*bailes de candil*»... Pese a todo, su definitiva eclosión es consecuencia de la devoción romántica de los costumbristas y escritores viajeros por el llamado «*color local*» y lo pintoresco.

Con la reacción del casticismo ocurre su «*hallazgo*» e ingresa, como diversión y espectáculo, en los llamados salones y escuelas de baile, en los bailes de candil, en los teatrillos, en las botillerías, en los cafés cantantes... y se mantiene en ventas y figones. Se percibe, sin embargo, que, desde «*siempre*», casi en gestación, fue un medio de vida. Un buen rastro literario de los cantos y danzas de los gitanos permite confirmar la adopción por éstos y la integración paulatina de materiales muy diversos —pero todos ellos españoles, aunque con algún ingrediente negroide—, deturpados o no, con los que se forja un fenómeno que termina por «*normalizarse*», apremiado por la necesidad de ser expuesto al público y a diario. Esa normaliza-



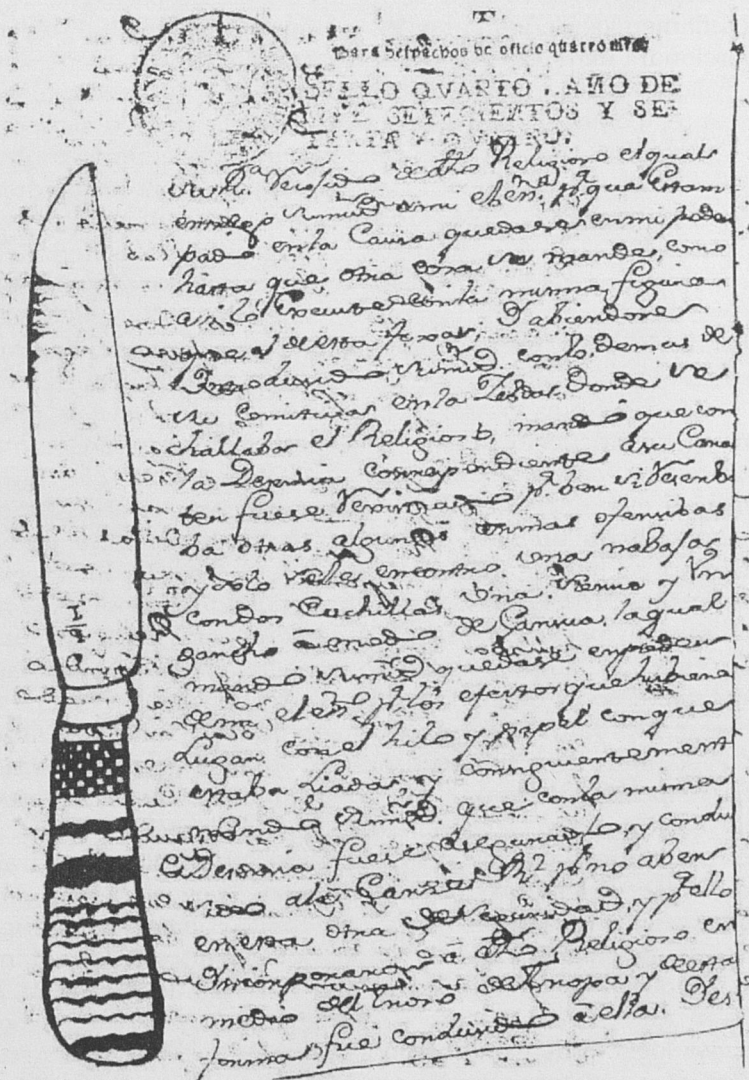
ción va requiriendo de cánones, repertorios, incorporaciones, que acaban por multiplicar sus formas y fijar definitivamente sus maneras, para desembocar tanteando un espurio concepto de «pureza» y posiblemente algunas invenciones de la tradición. Ello no es obstáculo para que siga habiendo sectores flamencos de los llamados intimistas —ajenos al «artisteo»— que aún proporcionan materiales venerables y sorprendentemente antiguos o de incorporación relativamente reciente, aunque rodados en el tiempo.

No obstante, como ha ocurrido cíclicamente y, salvo períodos más o menos «regeneracionistas» —v. gr. el romanticismo, el folklorismo de la primera República y la Restauración, la Generación del 27, el neojondismo de los 1960-70—, la literatura le ha sido esquiva y, muy en particular, los gacetilleros del XIX han sido críticos mordaces con las manifestaciones flamencas. Lo contrario sucede con los costumbristas y viajeros extranjeros que las describen como escenas pintorescas arquetípicas, mostrando lo actual revestido con caracteres pretendidamente primitivos, dando con ello, una perspectiva falsamente histórica al realismo naturalista. El valor de lo diferente, de lo exótico, es lo que sorprende entre lo que refleja la prensa, lo que la sociedad está percibiendo y lo que siempre ha estado larvado en la literatura.

Otra cosa es el nombre. Los nombres son expresión de una necesidad apremiante por distinguir a alguien o a algo del resto. Su atribución es exógena. Quiero decir que nunca viene desde dentro. La imposición de un nombre es cuestión de terceros. De ahí que, cuando algo se hace notar o se reitera, sea preciso ponerle nombre. Y se lo ponen. Da igual que sea un nombre, un mote, un alias o un apodo. Es el referente. A veces se toma el todo por la parte. Eso es muy común.

Decididamente, «flamenco» es una metonimia. Decididamente, los flamencos, los gitanos, han sido tachados de «gente baja y escandalosa», de fanfarrones, de pendencieros, de valentones, de barateros Acaso no sea un tópico lo de la «faca en la liga», ni el cuchillo en la faja.

Quienes han optado por envolver de misterio, de falsa perspectiva y enfermiza nostalgia este fenómeno, han escrito que la voz «flamenco» procede del árabe, «felah mengu» que dicen que quiere decir *campesino huido*; otros, lo hacen descender de *flamancia*, de llama; otros, que tienen algún parecido con la gente de Flandes o creerlos procedentes de aquellas tierras; otros, por aquello del cante, lo quieren ver en un libro de coro de la Casa de Medinaceli, en que en los lugares destinados a las voces o cantores aparecen consignadas marginalmente las palabras «flamenco» y «flamenco primero»; otros, que por vestir chaqueta corta, ser altos y quebrados de cintura, pierniceñidos y nalguisacados eran propia y pintiparadamente la *vera efigies* del ave palmípeda de ese nombre; otros, que la derivan del verbo latino «parlare», haciendo sinuosos razonamientos y arabescos. En fin, que cada cual opina como ha querido sin un fundamento que a la sana crítica pueda convencer sin cierta violencia. En el fondo, han quedado como amagos fallidos de trascendentes enredadores. Y, sin embargo, esos peregrinos argumentos han circulado y son repetidos y recopilados por unos y otros, para acabar pareciendo dogmas.



Folio de la causa criminal seguida contra Fray Pablo de San Benito en Sanlúcar de Barrameda (1774). Al margen, el escribano Baltasar Rizo dibujó el arma homicida, el cuchillo flamenco.



Lo cierto y verdad es que gitano y flamenco fueron y son una misma cosa.

En un sainete de 1830, «El tío Conejo», puede leerse:

DIRECTOR:
mi comprender
el cachirrulo, el morrongo,
quirivé de me.
.....
¿mi saber hablar **quitano**,
eh?

CONEJO: -Lo mesmito que **un flamenco**.

Una década después, en 1841, el viajero inglés George Borrow escribe en su «The zíncali»:

*Gitanos o egipcios es el nombre con que por lo común, se ha conocido en España, así en épocas pasadas, como en el presente, a los que en inglés llaman gipsies, pero también se les ha dado otros varios nombres: por ejemplo, Castellanos nuevos, Germanos y **Flamencos**..., en el original «Flamings».*

Decididamente, lo repito, los flamencos han sido, de siempre, mozos crúos, gente de rompe y rasga, echada p'alante, pronta a sacar el cuchillo o la navaja para dirimir cualquier cuestión. La figura romántica de la gente del camino, del bandolero, del torero, del jifero, del mozo del matadero, del gitano, en suma, es la de un sujeto armado de un cuchillo, envainado en la faja liada a su cintura. Y no es fantasía, sino realidad. Sin embargo, en torno a ello se ha forjado todo un mundo mítico por pintores y grabadores y por escritores, viajeros y costumbristas del siglo XVIII y del XIX, entre los que bullen don Juan de la Cruz, Alenza, Rodríguez Villamil, Francisco Lameyer, Carnicero, Gustavo Doré... Cadalso, Washintong Irving, Charles Davillier, Richard Ford, George Borrow, Estébanez Calderón, Rodríguez Rubí, Bécquer... Las fisiologías, los retratos de arquetipos del romanticismo, pintan al gitano con su cuchillo en la faja y la chivata de horquilla en una mano.

Y a las fisiologías hay que añadir las guías y los manuales para todo y cualquier cosa que fueron circulando, dando tono al pretendido realismo ilustrado (?) del casticismo romántico. Así, se ha hecho un clásico una obrita anónima, pero firmada con las iniciales M. de R., publicada en 1849, el «Manual del baratero o arte de manejar la navaja, el cuchillo y la tijera de los jitanos», en que se describen los golpes y recursos para los ataques y defensas con la navaja, el cuchillo y las tijeras, arma esta última peligrosísima en una riña, pero utilizada en el esquileo de bestias, oficio propio de la gente gitana, ocupación, por cierto, también prohibida por las pragmáticas.



El grabador portuense Francisco Lameyer Berenguer ilustró las «Escenas Andaluza» de Estebáñez Calderón. Pulpete y Balbeja se enzarzan en una reyerta, «El uno, un flamenco de tercio y media con el cabo blanco...»



El mundo del hampa, las cofradías de malhechores, se convierten en materia literaria desde mucho antes. Los gitanos seducen por su exotismo desde su aparición en la escena española y su submundo está patente tanto en las pragmáticas reales, como en la vida misma. Se les prohíbe tener armas, pero, en cambio, siempre dispusieron de ellas. Y «*el de las cachas amarillas*» de nuestros Siglos de Oro, no es sino un eufemismo para nombrar al cuchillo flamenco, como lo son «*la herramienta*», la «*lezná*», el «*alfiler*», el «*lenguado*», la «*mojarra*», el «*churí*» o el «*chisme*»... del habla jergal.

Porque esas cofradías de germanos (recuérdese que en tiempos de George Borrow se les llamó a los gitanos *castellanos nuevos*, *germanos y flamencos*), jaques, rufianes, pícaros..., como escribe Vicente Espinel en 1578, es «*una especie de gentes que ni parecen cristianos, ni moros, ni gentiles, sino su religión es adorar en la diosa Valentía, porque les parece que estando en esta cofradía los tendrán y respetarán por valientes*». Y el doctor Suárez de Figueroa en «*El Pasajero*» escribe de esta gente: «*es gusto verlos rebentar de valientes*». O en «*El Rufián dichoso*» de Cervantes en que Antonia, encareciendo la guapeza de Lugo, dice:

«¿Hay más que ver que le dan
Parias los más arrogantes,
De la Heria los matantes,
Los bravos de San Román?»

Porque los barrios sevillanos de la Feria, o Heria y San Román, fueron, como los llamaban los poetas jácaros, «*La Chipre de la valentía*» y, aun otra vez, en «*El Rufián dichoso*», se vuelve a insistir, por Fray Antonio, ponderando el arrojo del valiente Lugo:

Que por Dios, y así me goce,
Que le vi reñir con doce
De Heria y de San Román.

Viniéndonos más cerca, un suceso de 1767, pero relatado después, por José Cadalso en la VII de las «*Cartas Marruecas*», cuenta que, cuando iba a caballo para Cádiz, se perdió de noche y se encontró a un «*señorito*» que lo condujo a un cortijo donde se vio sorprendido con la primera reunión flamenca de que se tiene noticia. Allí oficiaba de director un gitano llamado «*El Tío Gregorio*»:

«-¿Quién es ese tío Gregorio?— preguntéle, atónito de que aprobase tal insolencia; y me respondió: -El tío Gregorio es un carnicero de la ciudad que suele acompañarnos a comer, fumar y jugar. ¡Poquito le queremos todos los caballeros de por acá! Con ocasión de irse mi primo Jaime María a Granada y yo a Sevilla, hubimos de sacar la espada sobre quién lo había de llevar; y en esto hubiera parado la cosa, si en aquel tiempo mismo no le hubiera prendido



Juan Suárez Ávila (El Puerto de Santa María, 1946), creó el cartel de la Bienal de flamenco de 2002. El motivo central es un cuchillo flamenco.



la justicia por no sé qué **puñaladillas** que dio en la feria y otras frioleras semejantes, que todo ello se compuso al mes de cárcel».

En Cádiz, sin ir mas lejos, Juan Ignacio González del Castillo, en su sainete «El soldado fanfarrón», escrito sobre 1785, utiliza «flamenco» como sinónimo de «cuchillo»:

- CABO: Señores; ¿qué ha sido esto,
 que un remolino de gente
 por la ventana está oyendo?
- JUANA: El melitar, que sacó,
 para mi esposo, un **flamenco**.
- SOLDADO: Ni un francés, ni un italiano
 he sacado yo...

Y es que el «flamenco» que saca el soldado fanfarrón —que, por cierto, la gitanería ha sido afecta a la milicia como se encargó de demostrar Antonio Zoido—, es un «cuchillo flamenco», arma de acreditado uso por gitanos y no gitanos, desde tiempos muy antiguos hasta casi nuestros días, e imprescindible, aún hoy, entre los gauchos argentinos que la tienen por herencia española. Y no es extraño: Sevilla y Cádiz, puertas de América, fueron cabezas de puente en el trasiego de infinidad de españoles aventureros, y sobre todo bajoandaluces, a aquellas tierras. Recuérdense, por ejemplo, en los «Censos de los gitanos» ordenados sobre todo por Felipe V y Carlos III, las menciones de «ausente en las Indias» que aparecen con alguna frecuencia al lado del nombre de alguno de los censados.

En 1789, el naturalista y marino guatemalteco Antonio de Pineda y Ramírez del Pulgar describe la vestimenta del hombre de campo argentino:

«...un calzón de triple azul o colorado, abierto hasta más arriba de medio muslo, que deje lucir el calzoncillo, de cuya cinta está preso el **cuchillo flamenco**...»

Y lo mismo en épocas de caudillos y guerras intestinas, entre 1820 y 1870. En este sentido Emeric Essex Vidal en las «Ilustraciones pintorescas de Buenos Aires y Montevideo», (Londres, 1820), cuando pinta la indumentaria de los mayordomos, capataces o propietarios, cita el **cuchillo flamenco** y «... como no hay barberos, se afeita muy pocas veces y éstas con su cuchillo...», lo que da idea del filo de estas armas.

Curiosamente, y allí donde exista algún aliento de cultura hispana, sucede lo mismo. Los «puntos filipinos», nombre con que se moteja a los niños discolos, no son sino los más pícaros de las familias bajoandaluzas que emigran, o les hacen emigrar, a esas islas entonces españolas. Son lo mismo que «pájaros de cuenta» o «elementos de cuidado». Estos individuos, estos «prendas», se llevan a las Filipinas, junto al romancero —que allí llaman a



Gustavo Doré grabó esta escena de «lanzar el cuchillo» para el «Viaje por España» que realizó con el Barón Charles Davillier.



los romances tradicionales «*korridos*», igual que aquí entre los gitanos bajoandaluces—, otras manifestaciones arquetípicas como, por ejemplo, el cuchillo flamenco o las peleas de gallos. Precisamente, en una sentencia de la Corte Suprema de Filipinas, dictada el 27 de abril de 1946, se condena por homicidio a Raimundo Carrera, quien atacó a Canuto Prudente con una navaja para pelea de gallos [las que aún hoy se usan para aguzar las defensas de los pollos de pelea] y se cita como precedente otra sentencia antigua (13 Jur. Fil., 392) en que se juzga a un tal Epifanio Magcomot y a sus hijos Clemente e Isidro que riñeron, en una timba —jugaban al «monte»—, con un tal Bonifacio Gabales, «... y mientras le tenían sujetado llegó súbita e inopinadamente Epifanio, que venía de bastante lejos, y con un **cuchillo flamenco** acometió e hirió a Bonifacio, de cuyas resultas éste falleció...».

Del cuchillo de Flandes, del cuchillo flamenco, del cuchillo de Malinas, ciudad donde se fabricaban, dan cuenta, por ejemplo, Lope de Vega en «*El testimonio vengado*», o Góngora, en el romance que comienza «*En aquel siglo dorado...*», o Cervantes, en su «*Pedro de Urdemalas*», que dice ser joyas los cuchillos y las dagas de Flandes, aunque pondera su baratura.

Daza Palacios y Prieto Corbalán han estudiado escrupulosamente el proceso criminal contra Fray Pablo de San Benito en Sanlúcar de Barrameda (1774), causa que se siguió a ese fraile que pretendía a la joven María Luisa Tassara y, al verse despechado, cuando aquélla salía de la iglesia, el fraile «... metiendo la mano por debajo de su escapulario, sacó un **cuchillo flamenco** y le tiró con él una puñalada en la cara, con cuyo golpe cayó en el suelo D^a María Luisa. Cómo se quedaría la que declara se deja en consideración; y más, viendo que dicho religioso no contento con lo ejecutado, cebándose en la inocente niña como si estuviera dando en una piedra, siguió dándole puñaladas...» Así se expresa D^a Juana García de Miranda, madre de la difunta, ante Roque Martín. En el proceso criminal abierto contra el fraile, el escribano Baltasar Rizo dibujó, en el margen de uno de los folios, el arma homicida, el «**cuchillo flamenco**». El fiscal de la Real Audiencia de Sevilla, Don Joseph de Ubago y Busto, en sus conclusiones, además de otras circunstancias que agravaban el delito, consigna entre ellas «*Por el género de arma, prohibida por nuestras Pragmáticas*».

Sólo con consultar de pasada la «*Novísima recopilación...*» se hallan las numerosas disposiciones y pragmáticas que se han dictado, desde el siglo XVI hasta el XVIII, prohibiendo el uso de estas armas y concretamente del cuchillo flamenco. En efecto, estas prohibiciones trataban de evitar las numerosas muertes que, en reyertas, por cualquier causa, se daban no solamente entre personas socialmente marginadas, sino entre nobles, soldados y aun clérigos. En este sentido, recuérdese un Decreto del Cardenal Don Luis Solís y Azcona en 1756 en que precisamente a los clérigos de la Archidiócesis de Sevilla, mandaba:

«*Que a dichos eclesiásticos de Mayores y Menores Órdenes... prohibimos el uso de armas, sin diferencia en la calidad de estas, tiempos, ni horas, bajo de la pena que arbitrásemos, según los casos que ocurran, aunque nunca bajará de dos meses de cárcel y veinte ducados de multa...*»



«Desjarretazo», uno de los golpes o recursos en el manejo del cuchillo:
«Se da en la espalda, encima de la última costilla... es un golpe muy
estimado, no por el que lo recibe, naturalmente, pues es casi
siempre mortal, especialmente cuando la hoja, abriendo una ancha
herida, separa en dos la columna vertebral...». Grabado de Gustavo
Doré.



Joaquín Guichot, en su «Historia del Excmo. Ayuntamiento de la ciudad de Sevilla», reproduce el «Auto del buen gobierno de la ciudad», de 1783, en que se hace referencia, precisamente, al cuchillo flamenco:

«26. Que nadie use armas cortas de fuego, ni de acero, como son escopetas de menos de á vara, trabucos, tercerolas, encaros y pistolas; guadeño, almaradas, puñales, rejones, cuchillos de monte, dagas, **cuchillos flamencos**, ni otro instrumento alguno punzante de los prohibidos...»

El profesor Juan José Iglesias desempolvó del Archivo Histórico Municipal de El Puerto de Santa María unos legajos de «Ramos de visita de Cárcel» de los años 1766 a 1790 y de 1790 a 1801 en que se constata que la mayoría de las muertes, perpetradas por individuos conocidamente de casta gitana, son cometidas usando como arma un **cuchillo flamenco** y, en una ocasión con un **flamencón**, arma esta, de seguro, más terrible y de mayores proporciones.

Porque el cuchillo, «el churí», es imprescindible instrumento para esta gente. En un sainete publicado en 1816, «El Gitano Canuto Mojarra, o el día de toros en Sevilla», de José Ferrer de Orga, Canuto se pone serio y amenaza:

¿Conmigo chanzas?

¡Vaya! Si he traído el **churí** (cuchillo)
le abro como una granada.

Estebáñez Calderón, en 1831, en la revista «Cartas Españolas» publica por primera vez su «Pulpete y Balbeja», dos bravos que se enzarzan en una reyerta:

«Esto hecho, se desnudaron de las capas con donoso desenfado y desenvainaron para pinjarse cada cual: El uno, **un flamenco** de terciá y media con el cabo blanco y el otro un guadifeño de virola y golpetillo, ambos hierros relucientes que quitaban la vista, y agudos y afilados...», precisamente dos armas de las prohibidas: el **cuchillo flamenco** y el «guadeño» (aquí «guadifeño») del «Auto del buen gobierno...»

Y en la escena «Gracias y donaires de la capa», El Solitario pormenoriza:

«Y en esto blandía, en efecto, un ancho y luciente **flamenco** de puro acero, objeto artístico salido de las manos del tío Matute,...» Y no es extraño que algún **flamenco**, a imitación de los de los armeros de Flandes y de Malinas, sobre todo, saliera de las fraguas bajoandaluzas, porque los gitanos, hábiles herreros, aprovecharon —y documentación hay de ello— restos de espadas rotas para fabricarse cuchillos bien templados. De hecho, el que en las reiteradas Pragmáticas reales se les prohibiera el oficio de herrero iba dirigido a evitar que se hicieran sus propios cuchillos y estiletos.

Rodríguez Marín, por su parte, que escribe haber velado armas flamencas con Demófilo en el café de Silverio, recoge esta copla en sus «Cantos populares españoles», (1882):

Si se m'ajuma er pescáo
y desenvaino er flamenco,
con cuarenta puñalás
se iba a rematá er cuento.



«El molinete»: «...Uno de los adversarios da una vuelta rápida sobre un pie y levanta el brazo para herir en la espalda a su enemigo, al que se ha acercado de improviso y que no puede intentar más defensa que tratar de detener con su mano izquierda el brazo levantado para herirle, golpeando a su vez con la mano derecha. Sigue después una lucha cuerpo a cuerpo, que tiene casi siempre un funesto desenlace para ambos contrincantes...». Así describe Davillier el grabado de Gustavo

Doré.



Ciertamente los gitanos, tildados de bravíos, fanfarrones, valientes y «guapos», son aficionados a montar gresca y a sacar **el flamenco** en cualquier ocasión. El rastro literario de escenas de reyertas protagonizadas por la gente del bronce es amplísimo; se convierte en una constante en el teatro, en la novela, en las tonadillas, en los romances de pliegos de cordel, en los memoriales, en los autos judiciales...

Sin embargo en el Diccionario de la Real Academia Española, no ingresan, hasta la edición de 1925 estas acepciones de **FLAMENCO**:

...||3. *Dícese de lo andaluz que tiende a hacerse agitanado.* Cante, aire, tipo, FLAMENCO. ||4. **Achulado**, 2ª Acep. U. t.c.s... ||8. And. y Argent. Cuchillo de Flandes...

Ya Demófilo se había limitado a consignar, en 1881, que «los gitanos llaman gachós a los andaluces y estos a los gitanos flamencos», pero antes, en 1871, en la «Revista de Literatura», recoge coplas con estos versos:

Flamenca, si tu me vieras....
...Flamenca, yo no te hablo...
Ven acá, mala flamenca...

En este sentido, me interesa subrayar la inclinación hacia el vocativo tierno y equivalente que se repite distinto y alternativo, a veces añadido en el verso largo de las siguiiyas. Porque es lo mismo serrana/o, que gitana/o, que primito/a, o que flamenca/o... o como en la soleá, que alterna, al repetir los tercios en el cante, flamenca/ gitana, para nombrar lo mismo:

Esta flamenca /gitana/ camela
cositas que no están en orden...

Hacer un espigueo en los rebuscos que Gerhard Steingress o José Luis Ortiz Nuevo, entre otros, han realizado por la prensa del XIX, nos pone de manifiesto el tracto en la fijación del nombre de «flamenco» y la actitud de los gacetilleros por formar opinión.

En el diario «La Nación» de Madrid, el 25 de febrero de 1853, una gacetilla, que se titula «Música flamenca», anuncia la llegada y actuación nada menos que del gaditano Antonio El Planeta y de la isleña, de San Fernando, María Borrico, pero el primero estante y oficiante en la Triana de 1838.

En 19 de mayo de 1858, en la revista «La Andalucía» se publica por don José Velázquez y Sánchez, cronista de Sevilla, una noticia en la que cita «el jaleo flamenco». El 16 de septiembre del mismo año, en un chascarrillo publicado en esa revista se lee: Ponderaba un gitano **flamenco de la raza más pura**,...El 9 de junio de 1859, también en «La Andalucía», se describe irónicamente un espectáculo que considera deplorable: "El segundo espectáculo, lo ofrece una muger que dentro de poco será negra, según el paso que va; especie de **bayadera**, de origen flamenco, como lo es el de los cantos y



Cuchillo flamenco de gaucho argentino actual.



danzas en que exhibe su agilidad, y cuya decencia hace presumir si será muger o conjunta persona del señor de la manduca [un negro que actúo en el primer espectáculo] Queda recomendada." En el mismo periódico, el 28 de septiembre de 1860, se habla de **«las más famosas guillabaoras flamencas»**, esto es, «las más famosas cantaoras gitanas». También en el mismo periódico, el 21 de marzo de 1860, se titula un relato como Escena flamenca, y el 15 de julio de 1886 se titula un poema Flamenco puro.

Sin embargo, el 2 de abril de 1865, y se repite el 27 de mayo del mismo año, se anunció en Jerez un «gran baile» titulado «Una fiesta flamenca».

Más tarde, en la «Revista de Literatura», en 1871, Demófilo escribe: ...Los llamados cantes flamencos...; los cantadores de flamenco... y titula su ya clásica antología de coplas de 1881 como «Colección de cantes flamencos».

El término había pasado de ser la designación de un arma blanca, a constituir una actitud ante la vida y una forma de interpretar los cantes, para terminar siendo el nombre de todo un género que se ha convertido en la carátula tónica de la españolidad.

Julián de Zugasti en el último tercio del XIX escribe en su «El bandolerismo andaluz» que «...cantaban a lo flamenco...» o que «Entre estas, que cantaban a lo flamenco...» con lo que el término estaba siendo acuñado como el modo de cantar de aquellos a los que se les había adjudicado un nombre que personificaba, a su vez, el nombre de un arma blanca, sencillamente la que usaban: **el cuchillo flamenco**.

Y, aunque en un remedo teatral, protagonizado por la actriz Señorita Hernández, se describe el tipo, sin duda troquelado mucho antes: "La Señorita Hernández estuvo **muy flamenca** en las Ventas de Cárdenas. Nada le faltó para ser un mozo crúo; ni el cigarro de a tercia que salió chupando con mucha propiedad, ni el escupir por el colmillo, ni beber su caña de un modo macareno..." («El Guadalete», Jerez, 23 de enero de 1860).

En 1880, el 11 de octubre, el periódico jerezano «Asta Regia» da como fijada la personificación del arma (el elemento flamenco, el contingente flamenco, la gente flamenca), la identifica con los gitanos y cita nombres notoriamente conocidos, aunque los considera un atentado al buen gusto y a la moral: «...el **elemento flamenco** torna a invadir el teatro de Eguilaz. Ya Frascola, Gusarapa, Moneo, el Loco y otros desdichados artistas se han colado de rondón en el sitio que santificó con su nombre el gran poeta. La danza obscena y las payasadas de los jitanos, van a sustituir a los versos de Zorrilla....»

Y el mismo periódico jerezano, el 8 de mayo de 1882, aclara los conceptos (flamenco de pura raza, puñalaita), entre el tópico y la despiadada crítica, aunque cita nombres propios de quienes fueron «alguien» en la historia flamenca: «...Y vayan Vds. á decir a **un flamenco de pura sangre** que el Marrurro, el Mezcle y la Carbonera no son artistas y artistas notabilísimos, y la contestación será **una puñalaita hasta la mano** con que tratarán de convencerles...»

Hasta 1936 el Diccionario de la Real Academia no recoge las voces «**flamenquería**» como calidad de flamenco, chulería, y «**flamenquismo**», afi-



ción a las costumbres flamencas o achuladas. *Hubo que esperar a varios diccionarios posteriores para que se recogiera la acepción de flamenco como chulo, insolente —aunque en el de 1925 se contempla «Achulado»— y el ejemplo de «Ponerse flamenco».*

Y «ponerse flamenco» es tres cuarto de lo propio de lo que en «La sal de Jesús», en 1847, dice un gitano farruco y pendenciero creado por su autor, Francisco Sánchez del Arco:

En el medio de esta sala
he de formar una fuente
con las costillas de un guapo
y la sangre de un valiente.

Situaciones como esa, resultado de riñas con cuchillo que terminaron en muerte alevosa, es la que adivinamos en la imponente siguiiriya gaditana, creada in extremis:

Comparito mío Cuco,
dirle usté a mi mare
que me 'stoy muriendo en esta casapuertita
revorcáo en sangre.

O el gitano baratero, valenton que maneja el cuchillo para imponer su ley en cualquier timba, que pinta Manuel María de Santa Ana, en 1844:

-Esa baraja no sirve,
dice arrojando en la tierra
otra, y clavando el cuchillo
sobre la manta en que juegan...

Por eso mismo, cuando mi hermano Juan, al que le encargaron crear el cartel de la «XII Bienal de Flamenco» en Sevilla, en 2002, me pidió sugerencias, no dudé en apuntarle que el tema central podría ser un cuchillo flamenco. Y me hizo caso. Porque un cartel, ante todo, tiene que ser un grito plástico y metonímico. Tal cual el nombre del flamenco: una metonimia.



danzas en que exhibe su agilidad, y cuya decencia hace presumir si será muger o conjunta persona del señor de la manduca [un negro que actúo en el primer espectáculo] Queda recomendada." En el mismo periódico, el 28 de septiembre de 1860, se habla de **«las más famosas guillabaoras flamencas»**, esto es, «las más famosas cantaoras gitanas». También en el mismo periódico, el 21 de marzo de 1860, se titula un relato como Escena flamenca, y el 15 de julio de 1886 se titula un poema Flamenco puro.

Sin embargo, el 2 de abril de 1865, y se repite el 27 de mayo del mismo año, se anunció en Jerez un «gran baile» titulado «Una fiesta flamenca».

Más tarde, en la «Revista de Literatura», en 1871, Demófilo escribe: ...Los llamados cantes flamencos...; los cantadores de flamenco... y titula su ya clásica antología de coplas de 1881 como «Colección de cantes flamencos».

El término había pasado de ser la designación de un arma blanca, a constituir una actitud ante la vida y una forma de interpretar los cantes, para terminar siendo el nombre de todo un género que se ha convertido en la carátula tónica de la españolidad.

Julían de Zugasti en el último tercio del XIX escribe en su «El bandolerismo andaluz» que «...cantaban a lo flamenco...» o que «Entre estas, que cantaban a lo flamenco...» con lo que el término estaba siendo acuñado como el modo de cantar de aquellos a los que se les había adjudicado un nombre que personificaba, a su vez, el nombre de un arma blanca, sencillamente la que usaban: **el cuchillo flamenco**.

Y, aunque en un remedo teatral, protagonizado por la actriz Señorita Hernández, se describe el tipo, sin duda troquelado mucho antes: "La Señorita Hernández estuvo **muy flamenca** en las Ventas de Cárdenas. Nada le faltó para ser un mozo crúo; ni el cigarro de a tercia que salió chupando con mucha propiedad, ni el escupir por el colmillo, ni beber su caña de un modo macareno..." («El Guadalete», Jerez, 23 de enero de 1860).

En 1880, el 11 de octubre, el periódico jerezano «Asta Regia» da como fijada la personificación del arma (el elemento flamenco, el contingente flamenco, la gente flamenca), la identifica con los gitanos y cita nombres notoriamente conocidos, aunque los considera un atentado al buen gusto y a la moral: «...el **elemento flamenco** torna a invadir el teatro de Eguilaz. Ya Frascola, Gusarapa, Moneo, el Loco y otros desdichados artistas se han colado de rondón en el sitio que santificó con su nombre el gran poeta. La danza obscena y las payasadas de los jitanos, van a sustituir a los versos de Zorrilla....»

Y el mismo periódico jerezano, el 8 de mayo de 1882, aclara los conceptos (flamenco de pura raza, puñalaita), entre el tópico y la despiadada crítica, aunque cita nombres propios de quienes fueron «alguien» en la historia flamenca: «...Y vayan Vds. á decir a **un flamenco de pura sangre** que el Marrurro, el Mezcle y la Carbonera no son artistas y artistas notabilísimos, y la contestación será **una puñalaita hasta la mano** con que tratarán de convencerles...»

Hasta 1936 el Diccionario de la Real Academia no recoge las voces «**flamenquería**» como calidad de flamenco, chulería, y «**flamenquismo**», afi-



ción a las costumbres flamencas o achuladas. *Hubo que esperar a varios diccionarios posteriores para que se recogiera la acepción de flamenco como chulo, insolente —aunque en el de 1925 se contempla «Achulado»— y el ejemplo de «Ponerse flamenco».*

Y «ponerse flamenco» es tres cuarto de lo propio de lo que en «La sal de Jesús», en 1847, dice un gitano farruco y pendenciero creado por su autor, Francisco Sánchez del Arco:

En el medio de esta sala
he de formar una fuente
con las costillas de un guapo
y la sangre de un valiente.

Situaciones como esa, resultado de riñas con cuchillo que terminaron en muerte alevosa, es la que adivinamos en la imponente siguiiriya gaditana, creada in extremis:

Comparito mío Cuco,
dirle usté a mi mare
que me 'stoy muriendo en esta casapuertita
revorcáo en sangre.

O el gitano baratero, valenton que maneja el cuchillo para imponer su ley en cualquier timba, que pinta Manuel María de Santa Ana, en 1844:

-Esa baraja no sirve,
dice arrojando en la tierra
otra, y clavando el cuchillo
sobre la manta en que juegan...

Por eso mismo, cuando mi hermano Juan, al que le encargaron crear el cartel de la «XII Bienal de Flamenco» en Sevilla, en 2002, me pidió sugerencias, no dudé en apuntarle que el tema central podría ser un cuchillo flamenco. Y me hizo caso. Porque un cartel, ante todo, tiene que ser un grito plástico y metonímico. Tal cual el nombre del flamenco: una metonimia.



*En el patio de Caifás,
entró Pedro y dijo así:
"Yo no conozco a ese hombre,
ni discípulo suyo fui".*

(Saeta popular jerezana)



EN EL PATIO DE CAIFÁS: LA REPRESENTACIÓN DEL JUDÍO EN LA SAETA

MERCEDES GARCÍA PLATA

UNIVERSIDAD DE PARÍS III – CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

EVA TOUBOUL TARDIEU

UNIVERSIDAD DE PARÍS III¹

La idea de realizar un estudio de la representación del judío en la saeta surgió de la lectura de varias reseñas de *La Pasión de Cristo* de Mel Gibson, publicadas en la prensa española y en las que se comparaban algunas de sus escenas con las procesiones, los pasos y las saetas de la Semana Santa andaluza², así como de la polémica que desató la película. En efecto, la elección, por parte del director australiano, de representar a los judíos como pueblo deicida y su consecuente antijudaísmo chocaba con la postura de reconciliación histórica de la Iglesia católica desde el Concilio Vaticano II y la publicación del texto oficial «*Nostra Aetate*»³ y reabría viejas heridas entre cristianos y judíos que costó siglos cerrar. Si partimos de las comparaciones establecidas en la prensa española entre la película y el simbolismo de la Semana Santa, es porque existe una representación similar del judío en las letras de saetas en las que también aparece la acusación de deicidio⁴.

No se trata, con este artículo, de contribuir a la polémica sino de enfocar el tema científicamente para preguntarnos si la representación del judío en la saeta no es una supervivencia de un rancio antijudaísmo cristiano, fosilizada por el rito y la tradición, al igual la alusión a los «pérfidos judíos» que Juan XXIII retiró de la liturgia⁵. Para desarrollar esta hipótesis, primero se hará una breve exposición la evolución histórica de la saeta para mostrar que este canto, nacido de las instituciones religiosas, fue originalmente concebido con un fin didáctico para encauzar la religiosidad popular y educar a los fieles. Luego, con el estudio de la representación del judío en una selección de saetas veremos que la acusación de «pueblo deicida» se inscribe en una tradición cristiana muy antigua que tiene su origen en la literatura evangélica (Evangelios canónicos y apócrifos) y patristica. Finalmente, se cotejará la representación del judío propia de la saeta con otros tipos de representaciones presentes en la cultura popular.



Desde los orígenes del Cristianismo, la jerarquía eclesiástica consideró la música entre recelo e interés militante. Los Padres y doctores de la Iglesia recelaron de la música por estimarla caballo de Troya por el cual podían infiltrarse elementos profanos, pasiones y emociones; pero también percibieron que, por su dimensión simbólica, podían utilizarla al servicio de la grandeza de la Iglesia, con fines propagandísticos para afirmar la cohesión entre los fieles y crear un sentimiento de pertenencia a una misma comunidad, así como para impresionarlos y educarlos. Por ello, a pesar de las primeras controversias, la Iglesia cristiana occidental admitió, desde los primeros siglos, la legitimidad de la utilización del canto y de la música en el culto y las celebraciones litúrgicas —siempre y cuando se reglamentaran estrictamente las modalidades de dicha utilización⁶— e integró, a lo largo de su historia, al corpus de las músicas sagradas los cantos populares que los fieles practicaban en Navidad y Semana Santa⁷. La saeta, canto de la Pasión, es por lo tanto un canto sagrado según los criterios de la Iglesia.

La saeta flamenca que se canta actualmente durante la Semana Santa andaluza es un canto de la Pasión bastante reciente que emergió en su forma actual a finales del siglo XIX, por eso se la conoce también como saeta moderna. Otras formas de saetas, mucho más antiguas, pero que siguen cantándose en la actualidad, reciben la denominación de saeta vieja de Arcos, saeta primitiva o marchenera que indican su anterioridad histórica. Gracias a estas formas primitivas, los folkloristas, musicólogos y antropólogos, han podido reconstituir la evolución histórica de la saeta y emitir hipótesis plausibles sobre su origen. Estos estudiosos consideran que la génesis de la saeta se sitúa entre la época barroca y el siglo XVIII⁸. Durante este período, la Iglesia debe desarrollar una intensa labor propagandística para imponerse definitivamente frente a la Reforma (siglos XVI y XVII) y luchar contra las ideas modernistas procedentes del extranjero, en particular las de la Ilustración (siglo XVIII). En este contexto histórico-religioso, el fomento de la música, y más específicamente del canto, y del culto a las imágenes, desempeñará un papel didáctico esencial.

Si el término «saeta» remite a las coplillas sentenciosas que entonaban los frailes franciscanos-capuchinos y dominicos en sus misiones de penitencia y conocidas entre los fieles como saetas jaculatorias o saetas penetrantes⁹, la temática de la saeta semanasantera, que se centra principalmente en la Pasión de Cristo, apunta como origen posible el Romancero de la Pasión, hipótesis que ya formuló el folklorista andaluz Benito Mas y Prat, a finales del XIX¹⁰ y que se vio acreditada ulteriormente por los trabajos de investigación que Agustín Aguilar Tejera llevó a cabo en la ciudad de Marchena hacia 1910¹¹. En cuanto a Rafael López Fernández, en su libro *La saeta*, considera que fueron las llamadas cofradías de Semana Santa o de Pasión, influidas por los cantos misioneros, las que decidieron introducir, durante las procesiones de Semana Santa, unos cantos que seguían el modelo de las saetas penetrantes para narrar la Pasión de Cristo, paralelamente a otros dramas y representaciones sagrados de la Pasión. Esta suposición la confirman algunas supervivencias de la Semana Santa de



Marchena, por ejemplo los hermanos de la cofradía del Cristo de San Pedro cantan las saetas de forma continuada de manera a reconstituir la cronología de la Pasión; en la procesión de Jesús Nazareno de Marchena cada hermano lleva, en lugar de un cirio, un lienzo, llamado paso, que representa una escena de la Pasión, y canta la saeta que ilustra la escena representada¹².

La hipótesis de una relación entre la saeta y las diferentes representaciones sagradas de la Pasión, que es la más plausible y acreditada aunque no se pueda negar cierta influencia de las saetas misioneras, vincula estrechamente la evolución de este canto a la historia de las cofradías religiosas andaluzas, en particular las conocidas como «de Semana Santa o de Pasión». Este tipo de cofradía, devota de los misterios de la Pasión y de la Crucifixión, conoce un desarrollo importante en el siglo XVI que alcanza su apogeo en la época barroca del siglo siguiente. La Iglesia militante y triunfante de la Contrarreforma fomenta la devoción y el culto de las imágenes sagradas y ve en la teatralización de los sagrados misterios y en la asamblea masiva de fieles que congregan una manera de estructurar la religiosidad popular. Durante esta época también se consolida el culto marial, elemento esencial de la piedad hispánica, mediante una presencia creciente de las imágenes de María en las procesiones de Semana Santa. En el siglo XVIII, en particular a partir del reinado de Carlos III (1759-1783) hasta la restauración de los Borbones (1874), las cofradías entran en un período de crisis que se acentúa con la Desamortización de Mendizábal (1835), la cual ordena la disolución de los órdenes religiosos, excepto las que se dedican a las obras de caridad, el cierre de numerosas iglesias y una reorganización de las cofradías de Pasión¹³.

Este período de crisis constituye una etapa fundamental en la evolución histórica de la saeta. En efecto, durante su génesis, la saeta era esencialmente un instrumento didáctico al servicio de las instituciones religiosas (órdenes o cofradías) para educar a los fieles cuya piedad y devoción pretendían modelar. Con la disolución del clero regular, sus manifestaciones públicas dejan de existir; pero los fieles a los que han educado van a apropiarse los cantos devocionales¹⁴. Se abre un período de transición entre los años 1840 y 1860. Las primeras menciones en la prensa sevillana de saetas cantadas por fieles en Semana Santa aparecen en 1860. Estas saetas, esencialmente cuartetos que evocan la Pasión de Cristo, las cantan ciegos y mendigos para pedir limosna; pero no las dirigen directamente a las imágenes sagradas sino que las entonan en los lugares más concurridos durante el paso de las procesiones¹⁵.

Cuando en la primavera de 1880, J. M. Sbarbi y Demófilo publican en *La enciclopedia* su correspondencia acerca de la saeta, la situación ha evolucionado¹⁶. Según nos dice Demófilo, las saetas las entonan los *cantadores* al paso de las procesiones, durante las pausas marcadas por los cargadores / costaleros, y van dirigidas a las imágenes sagradas a modo de plegaria para atraer su misericordia¹⁷. Con cierta ironía anticlerical, Demófilo opone la simplicidad de la religiosidad popular expresada por esas saetas con el lujo



de las cofradías¹⁸. Y es que cuando el padre del folklore español publica esta reflexión acerca de la saeta, las cofradías han entrado de nuevo en una fase de auge. Para ello, han reanudado con la pompa que caracterizaba las celebraciones de la Pasión y concedido un papel cada vez más importante¹⁹ a la música, incitando a los saeteros a que interpreten saetas durante el recorrido procesional de sus imágenes tutelares, como es el caso de Manuel Centeno con la Archicofradía de los Antiguos Nazarenos o Hermandad del Silencio²⁰.

Se puede pensar que las saetas a las que alude Demófilo son ya saetas flamencas o por lo menos saetas muy influidas por las melodías flamencas ya que dice haberlas oído en Sevilla, Cádiz o Jerez, ciudades donde los nombres de María Valencia, alias La Serrana, Enrique el Mellizo, la Rubia, El Mochuelo o Manuel Centeno pasaron a la posteridad como los primeros cantaores de saetas modernas, o sea como saeteros. Después de la fase de emergencia a finales del XIX, la saeta flamenca acabará por imponerse, a lo largo del siglo XX como el canto de la Semana Santa Andaluza —excepto en ciudades como Arcos, Marchena o Puente Genil donde la tradición de la saeta primitiva sigue muy arraigada.

Al pasar de la saeta primitiva a la saeta flamenca, este canto devocional cambia de estatuto y de destinatario: deja de ser instrumento didáctico en manos de las instituciones religiosas para convertirse en proclamación pública de la fe del intérprete y de la comunidad a la que representa, o sea en instrumento de comunicación entre lo divino y el intérprete intercesor²¹. De esta transición entre una y otra forma de saeta resulta una evolución en el aspecto musical y literario, pero ésta no afectará a las llamadas «saetas narrativas» cuya función principal es narrar los episodios de la Pasión y en las que solemos encontrar la representación de los judíos.

Al contrario de las saetas primitivas que figuraban a Cristo y a la Virgen en su divinidad, las saetas modernas o flamencas los representan en su humanidad, dotándolos de características antropomórficas que hacen eco al sobrecogedor antropomorfismo de las imágenes y se centran en la dramatización del dolor de la Madre y del Hijo, enfatizando el papel de todos los que están implicados en este proceso doloroso, o sea romanos y judíos.

Para estudiar la representación de los judíos como pueblo deicida en el relato saetero de la Pasión se ha seleccionado una serie de saetas extraídas de varias colecciones²² que abarcan casi tres siglos de tradición. En efecto, entre las que recogió A. A. Tejera, algunas proceden del manuscrito entregado por un cofrade de Jesús Nazareno al autor de la colección y que según el mismo parece datar del siglo XVIII, así como del Libro Sagrado de la Pasión, también del XVIII. Estos datos permiten formular una hipótesis acerca de la autoría de las saetas. Para las más antiguas, presentadas anteriormente como un instrumento didáctico utilizado por las instituciones religiosas, se puede suponer que los autores fueron los propios cofrades cuyo propósito era dar a entender a los fieles en representación procesional y literaria cómo fue la Pasión de Cristo. En cuanto a las saetas más modernas (a partir de la segunda mitad del siglo XIX), se nota que son



la variación popular de la tradición narrativa cofradiera de la Pasión una vez que los fieles se la apropiaron. Esta dualidad en la autoría explica que para algunas saetas la referencia evangélica sea evidente, hasta parecer «extractadas páginas enteras del Nuevo Testamento», como lo dijo Juan de la Plata²³, y que en otras encontremos cierta confusión entre el relato evangélico y la representación²⁴ que se hace de él en la Semana Santa, sin descartar una posible influencia de textos litúrgicos (los *Improperia* y el *Oremus et pro perfidis*).

El caso es que cuando, en el relato saetero de la Pasión, se emplea la palabra «judíos», éstos aparecen, sin lugar a dudas, como los representantes de una comunidad confesional cuya fe (*fides*) se extravió (*per*), como dice la oración del *Oremus et pro perfidis*, porque no supo ver en Jesús a su Dios²⁵ con lo cual se hizo enemiga de la fe cristiana. Esta representación negativa se consigue mediante el empleo de una adjetivación sumamente peyorativa: «inhumanos», «malvados», «pícaros», «tiranos», etc. No hay como en el Evangelio de San Juan, donde la palabra «judíos» se menciona ochenta y ocho veces, una ambivalencia en la connotación del término que a veces alude a ellos como a una comunidad amiga (los judíos entre los que surgieron los primeros cristianos) y otras como a los adversarios teológicos de la enseñanza de Cristo, recordando «los escribas y fariseos» de los Evangelios sinópticos²⁶, vocablos que también se citan en las saetas como sinónimos de «judíos» aunque de modo menos recurrente²⁷. Esta evolución semántica negativa se debe a que, cuando surgen las primeras saetas, la competencia proselitista entre cristianos y judíos de la época de San Juan y San Pablo es ya asunto remoto y la ruptura entre las dos comunidades confesionales está consumada desde hace siglos tanto más cuanto que durante la Edad Media, la cristiandad hizo una lectura antijudía del Evangelio de San Juan. Si se toma en cuenta que las representaciones semanaseras de la Pasión con saetas y procesiones tiene su origen en los dramas y misterios de la Pasión de la Edad Media, como ya lo subrayó A. Aguilar Tejera²⁸, no es de extrañar que en el relato saetero la palabra «judíos» cobrara definitivamente una connotación negativa.

No sólo se alude a la comunidad judaica con la palabra «judíos» sino también con el término genérico «pueblo». Aunque este vocablo represente a todo el pueblo de Jerusalén de la época de la Pasión e incluyera a romanos, judíos —con divisiones sectarias entre ellos—, primeros cristianos entre los cuales también había pecadores o herejes, la utilización, en este caso también, de una adjetivación excesivamente peyorativa le confiere una connotación negativa: «bárbaro», «tirano», «delincuente», «infame», «cruel», «infernal» «ferocidad del pueblo» y sus variantes despectivas «populacho», «turba», «gente perversa» o «malvada gente». Así se crea, en el relato saetero, la configuración de un colectivo culpable que recuerda en cierto modo el neologismo griego *théo-ktonoi* —los que mataron a Dios— que los Padres de la Iglesia forjaron para designar a los que tuvieron una responsabilidad directa o indirecta en la muerte de Cristo²⁹. El *théo-ktonoi* griego se tradujo al latín como «deicida», palabra que también encontramos en algunas saetas



asociada a «pueblo» y que se refiere, sin lugar a duda, a los judíos³⁰.

En el relato saetero, los judíos están presentes en todos los episodios claves de la Pasión, pero adquieren principal protagonismo en el Prendimiento, el juicio ante Pilatos y el camino al Calvario.

Según el relato evangélico de la Pasión de San Mateo y San Juan (Mt 26.47, Jn 18.3, Jn 18.12), en el Prendimiento de Cristo intervienen Judas acompañado por una cohorte romana y guardias enviados por el Sanedrín, o sea los representantes de la autoridad política romana —que tenía el poder de detener, juzgar y condenar a los reos— y religiosa judaica. Sin embargo en las saetas, los que vienen a prender a Cristo aparecen designados indistintamente como «judíos»³¹, y éstos llegan incluso a maltratarlo con pinchazos de lanzas y espinas, hechos que no se mencionan en los citados Evangelios, pero sí en los *Improperia*, letanía de reproches a los hebreos que forma parte de la liturgia del Viernes santo³².

En la narración saetera de los episodios del juicio ante Pilatos, del camino al Calvario o de la Crucifixión, también ocurre una confusión similar entre la actuación de los soldados romanos y la de los mencionados «judíos»³³, a la que contribuye la figura procesional del «sayón», también presente en las saetas, de connotación ambivalente, pues puede representar a un romano o judío³⁴. En los Evangelios canónicos, son los soldados romanos los que azotan a Cristo, lo ultrajan, lo coronan de espinas y se burlan de él ofreciéndole vinagre para beber cuando pende de la cruz (Lc 23.16; Mc 15.15, 15.16; Mt 27.28, 27.29, 27.30, Jn 19.3; Lc 23.36). En las saetas, los responsables de estos castigos y ultrajes son los «judíos» que también volvemos a encontrar en el camino al Calvario atropellando al Nazareno con «patadas» y «puntapiés»³⁵ o una vez crucificado dándole de beber «hiel y vinagre»³⁶. La referencia a esta responsabilización también hay que buscarla en los reproches de los *Improperia* aunque se puede observar igualmente la influencia del Evangelio apócrifo de San Pedro³⁷, en el que Pilatos no elude su responsabilidad lavándose las manos como es el caso según la tradición canónica, sino entregando a Cristo a Herodes y éste, a su vez, se lo entrega al pueblo judío que lo maltrata y lo crucifica. En este relato apócrifo se atribuye directamente a los judíos la responsabilidad de la muerte de Cristo y no indirectamente como suele ser el caso en los Evangelios canónicos. Notamos una reminiscencia del Evangelio de San Pedro en una saeta que se sigue cantando en la actualidad: «Sentao en ese duro leño / que a ti te acaben de matar / esos perros judíos tiranos»³⁸, saeta que, por otra parte también parece inspirarse en la representación del drama de la Pasión, en particular en la imagen de Jesús de la Humildad, que personifica al Nazareno sentado y maniatado.

Con este breve análisis de la representación del judío en las saetas, no sólo se confirma la idea de que Cristo fue ajusticiado por la autoridad romana con el consentimiento del pueblo judío, tal y como se presenta en los Evangelios canónicos, sino que éste, por su actuación durante la Pasión tiene una responsabilidad directa en su muerte concretando así la acusación de «pueblo deicida».



La acusación de deicidio, que larga posteridad tuvo, apareció entre el siglo I y el IV, cuando las polémicas más agudas entre judíos y cristianos. Éstas tenían una razón teológica, pero también política: desde finales del siglo I, los judíos de Palestina estaban en lucha contra Roma, potencia ocupante, y los cristianos que no querían ser víctima de la represión romana necesitaban afirmar su diferencia con los judíos. Además existía entre ambas confesiones una como competencia proselitista, así que cada una intentaba descalificar a la otra. Del lado judío se difundieron rumores infamantes sobre la persona de Jesús, su familia y su vida³⁹, mientras en el bando cristiano se iba perfilando la acusación de que fueron los judíos los que dieron muerte a Cristo, como se puede leer en varios textos de la época, especialmente el Evangelio de San Pedro, ya citado, y los Hechos de Pilatos.

En el siglo IV entró definitivamente esta acusación en la doctrina gracias a la doble victoria teológica y política del cristianismo. Con la conversión del emperador Constantino, se adoptó definitivamente el cristianismo como religión oficial del Imperio Romano, asentando así su dominación sobre el judaísmo. Esta revolución coincidió con la redacción de la mayoría de los tratados de los Padres de la Iglesia, que remataba la evolución del cristianismo, de secta del judaísmo a una religión en sí. Al necesitar diferenciarse de manera radical de la religión-madre, los primeros teólogos cristianos habían ido desarrollando un odio a los hebreos, que se manifestaba por el rechazo de todos sus mandamientos y costumbres, y el desprecio por todo lo judío. Los Padres sintetizan en muchos de sus tratados ambas tradiciones de rechazo y de acusación de haber matado a Cristo, vinculándolas entre sí. San Agustín, por ejemplo, afirma que el judaísmo ya antes de la llegada de Cristo se había corrompido, lo que explica que los hebreos no sólo no conocieron al Mesías, sino que, inspirados por Satanás, lo mataron. Los escritos más virulentos sobre este tema son las seis *Homilias sobre los judíos* de San Juan Crisóstomo, de finales del siglo IV, en las que acumula las calumnias, llamando a los judíos «perros», «borrachos», y la sinagoga «un teatro», «un lupanar», un «santuario de idolatría». Racionaliza la ruptura de contactos con ellos explicando que nadie se relaciona con quien mató a un ser humano, así que no es posible tener relaciones con los que al mismo Dios ultrajaron⁴⁰.

El antijudaísmo teológico así instaurado por los Padres de la Iglesia se convirtió en una especie de artículo de fe, hasta formar parte, a partir de mediados del primer milenio, de la liturgia de la Semana Santa, con las dos oraciones a las que hemos aludido en varias ocasiones: el «*Oremus et pro judaeis*» y luego los *Improperia*. Notaba el historiador francés Jules Isaac a mediados del siglo XX:

A medida que se va constituyendo y amplificando la admirable liturgia cristiana, de tan sobrecogedora eficacia, cantos y oraciones, lecturas y homilias recuerdan con insistencia «la odiosa fechoría de los judíos». La majestad del lugar, la solemnidad del oficio, la hermosura de las palabras y las voces ayudan en grabar en lo más hondo de los corazones sentimientos



que ya no se borrarán, se irán transmitiendo siglo tras siglo, acumulándose para formar lo que se podría llamar «el subconsciente cristiano [antijudio]»⁴¹.

Por lo tanto era lógico que este elemento de la liturgia tan hondamente arraigado en las mentes pasara a la saeta, manera de oración popular.

El antijudaísmo heredado de los textos fundadores del cristianismo no se manifestó sólo en las saetas de la Semana Santa andaluza sino que fue un fenómeno que ya desde la Edad Media impregnó toda la cultura del Occidente cristiano, en particular mediante representaciones teatrales de la Pasión de Cristo. Hasta el siglo XX se podían encontrar huellas de este antijudaísmo teológico en elementos de la cultura popular, en este llamado «subconsciente cristiano», palabra particularmente adecuada en el caso español, pues la ausencia de judíos reales, concretos, en la Península no impedía cierta prevención hacia ellos⁴².

En el capítulo que da título a su novela *Sefarad*, recuerda Antonio Muñoz Molina la imagen que de los judíos se tenía en la Úbeda de su infancia, en los años sesenta:

"los judíos, que en los dibujos de nuestra enciclopedia escolar tenían narices aguileñas y perillas puntiagudas, y a los que se atribuía la misma oscura perfidia que a otros enemigos jurados de España, de los cuales no sabíamos más que sus nombres temibles, masones y comunistas. Cuando nos estábamos peleando con otros niños en la calle y alguno nos escupía le gritábamos siempre: *Judío, que le escupiste al Señor*. En los troncos de nuestra Semana Santa los sayones y fariseos tenían los mismos rasgos groseros que los judíos de la enciclopedia escolar"⁴³.

Encontramos en este testimonio rasgos habituales del antijudaísmo — perfidia y vejaciones contra Jesucristo — que ya vimos ilustrados por las saetas. El que fueran niños quienes utilizaban estas acusaciones no nos debe asombrar, pues lo que caracteriza el antijudaísmo cristiano es su transmisión mediante la catequesis, desde muy temprana edad⁴⁴. En lo más popular de la cultura que son los refranes, encontramos esta asociación constante entre el término «judío» y la idea de traición, así que no faltan los que aconsejan desconfiar de los hebreos: «no fies del judío, ni de su hijo, ni de su vecino», «al judío y al puerco, no le metas en tu güerto», «fiar de judío es gran desvario; que cuando mejor te habla, más te engaña», «fiéme del judío, y échome en el río». Esta desconfianza para con los judíos se justifica por el supuesto encono que les tienen a los cristianos: «el judío, cuando al cristiano no puede engañar más, escupe en la sombra por detrás». De la recopilación de refranes que propone Gonzalo Álvarez Chillida en su investigación acerca del antisemitismo en España se destaca un fuerte desprecio por parte de la *vox populi* hacia los judíos, y sobre todo los conversos, mezclado con una verdadera hostilidad en muchos casos⁴⁵.

Pero esta tipificación de los judíos constituye la vertiente menos sangrienta de la leyenda negra que se desarrolló en torno a ellos, con consecuencias gravísimas para muchas comunidades. En efecto, la acusación de haber matado a Cristo encontró, desde la Edad Media, su corolario en los asesinatos rituales de niños y la profanación de hostias consagradas. Cabe



notar que casi siempre aparecían esas acusaciones en período de Semana Santa: se contaba que los judíos habían robado a un niño cristiano para sacrificarlo, pues les hacía falta su sangre, o su corazón, o ambos, según la fuente, para fabricar el pan ácimo de su Pascua. La elección de un niño como víctima de la crueldad judía no es casual: los niños son tan puros como el cordero, símbolo de Jesús, y el niño por antonomasia es el Niño Jesús; por lo tanto, el infanticidio se convertía en deicidio⁴⁶. Con la aparición del dogma de la transubstanciación, o sea de la presencia de Cristo en la hostia, se desarrolla la acusación de profanación de ésta, con distintos métodos: desde la repetición de la Pasión de Cristo, crucifixión incluida, hasta versiones más soeces, en las que el pan bendito acaba en el retrete. En todo caso, el punto común de todas estas leyendas es que siempre a los verdugos les delata la sangre que brota repentinamente del objeto profanado, y que no para hasta que se haya vengado la afrenta⁴⁷. En ciertas versiones del mito, imágenes sagradas sustituyen al cuerpo de Cristo, pero el guión siempre es igual. Por más extrafalarias que parezcan esas historias, se propagaron a lo largo de los siglos, y encontramos su huella en una de las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer, «La rosa de pasión»: después de presentarnos a los dos protagonistas del cuento, Daniel Levi, un viejo judío «aborrecedor implacable de los cristianos y de cuanto a ellos pudiera pertenecer», y su hija Sara, «un prodigio de belleza», el «orgullo de la tribu», el narrador plantea el decorado de la acción:

Era noche de Viernes Santo; los habitantes de Toledo, después de haber asistido a las tinieblas en su magnífica catedral, acababan de entregarse al sueño o referían al amor de la lumbre consejas parecidas a la del *Cristo de la Luz*, que robado por unos judíos, dejó un rastro de sangre por el cual se descubrió el crimen; o la historia del *Santo Niño de la Guarda*, en quien los implacables enemigos de nuestra fe renovaron la cruel pasión de Jesús⁴⁸.

Y lo que precisamente va a sorprender a Sara es la repetición, por mano de su padre, de estos sacrilegios en una iglesia abandonada:

Daniel, que ya no sonreía; Daniel, que no era ya el viejo débil y humilde, sino que, antes bien, despidiendo cólera de sus pequeños y redondos ojos, parecía animado del espíritu de la venganza, rodeado de una multitud ávida, como él, de saciar su sed de odio en uno de los enemigos de su religión, estaba allí [...].

Sara, que a favor de la oscuridad había logrado llegar hasta el atrio de la iglesia, tuvo que hacer un esfuerzo para no arrojar un grito de horror al penetrar en su interior con la mirada. Al rojizo resplandor de una fogata, que proyectaba la forma de aquel círculo infernal en los muros del templo, había creído ver que algunos hacían esfuerzos por levantar en alto una pesada cruz, mientras otros tejían una corona con las ramas de los zarzales o aplastaban sobre una piedra las puntas de los enormes clavos de hierro. Una idea espantosa cruzó por su mente: recordó que a los de su raza los habían acusado más de una vez de misteriosos crímenes; recordó vagamente la aterradora historia del Niño Crucificado, que ella hasta entonces había creído una grosera calumnia inventada por el vulgo para apostrofar y zaherir a los hebreos.



Pero ya no le cabía duda alguna; allí, delante de sus ojos, estaban aquellos horribles instrumentos de martirio, y los feroces verdugos sólo aguardaban la víctima⁴⁹.

La joven, que se había hecho cristiana en secreto por amor, lo confiesa todo ante el «sanedrín» allí reunido, y su padre, furioso, decide que será ella la víctima cristiana a la que necesitan. Como en los cuentos mitológicos, de la sangre pura de la hermosa mártir brotará una flor, la llamada «rosa de pasión». A lo largo de la narración aparecen todos los tópicos del antijudaísmo cristiano, el odio de los judíos a los cristianos, su ritos criminales, su fanatismo, digno de los fariseos retratados en los Evangelios. En cambio, no encontramos rastro alguno de distancia crítica por parte del narrador, lo que nos deja suponer que el mismo autor creía en cierto modo en estos sangrientos cuentos⁵⁰.

Esta supuesta saña de los judíos en contra de Cristo y sus representaciones materiales les fue confiriendo, con el paso de los siglos, una imagen diabólica, no sólo metafóricamente, sino muy concretamente: se decía por ejemplo que los judíos tenían un rabo, y que con esto se les podía reconocer. Este prejuicio seguía vivo hasta el siglo pasado, como lo contaba el doctor Ángel Pulido Fernández, el «apóstol de los judíos», en 1905, en su ensayo *Espanoles sin patria y la raza sefardí*: «Cuando fuimos niños creímos también que los judíos formaban una raza abominable, con todos los horrores intelectuales, morales y hasta orgánicos, incluso el desarrollo del apéndice caudal, que almas ignorantes y simples nos contaban⁵¹». Otros rasgos diabólicos de los judíos eran su olor mefítico, y corolario, su suciedad. Rafael Cansinos Assens subraya la permanencia de estos tópicos físicos en su estudio de 1937 sobre los judíos en la literatura española hasta en novelas contemporáneas, como en *Luna Benamor*, de Vicente Blasco Ibáñez (1909), que sólo presenta tipos caricaturescos y asquerosos: el abuelo de la protagonista «era viejísimo y de pastosa corpulencia. [...] su vientre duro y suelto al mismo tiempo se había remontado sobre su pecho⁵²»; sobre el rabino de la comunidad judía de Gibraltar escribe el novelista que era «un pozo de ciencia y suciedad, con una barbita de chivo blanco⁵³»; y todos los judíos del cuento tienen un aire servil, humilde, que a la propia protagonista repugna. La conclusión de Cansinos Assens es que este cuento «no revela a Blasco Ibáñez como amante de los judíos⁵⁴».

Su estudio muestra también que la novelística española se ve paulatinamente contaminada por una nueva forma de rechazo de los judíos que apareció en la segunda mitad del siglo XIX: el antisemitismo, que es heredero, en cierto modo, de la tradición antijudaica teológica, pero sus componentes, más que religiosos son económico-sociales⁵⁵. El banquero judío se ha convertido en la figura simbólica del capitalismo, sistema económico que está emergiendo entonces en Occidente, y las capas de la sociedad que menos supieron adaptarse lo eligen como chivo expiatorio, tanto más fácilmente cuanto que lo identifican con el tipo del usurero que aparecía en novelas populares desde la tardía Edad Media. Pero una manipulación histórica va a añadir una acusación más contra los judíos: la falsificación



de los *Protocolos de los Sabios de Sión*. Se supone que se trata de la transcripción de un coloquio de rabinos que tuvo lugar a finales del siglo XIX, en el que deciden de cómo apoderarse del mundo, esclavizando a todos los cristianos. De ahí el surgimiento del mito de una conspiración judía mundial. Aunque se admite hoy que fue obra de los servicios secretos imperiales rusos, el impacto de esta publicación fue enorme, pues encontró un eco importantísimo, con múltiples ediciones en todos los idiomas⁵⁶. En España, no se publicó hasta 1932, pero alcanzó tanto éxito que no pararon las reediciones a lo largo de los años 30⁵⁷. Pero los mitos que conllevaba ya habían llegado a España, y de esto atestigua una de las novelas estudiadas por Rafael Cansinos Assens, *Las hogueras de Israel*, de Antonio Cases publicada en los años 20. En ésta se cuenta el amor imposible entre una joven judía de Barcelona y un oficial español, impedido por los hebreos del entorno de la chica. Encontramos todos los tópicos de los *Protocolos*: los judíos de la novela persiguen un fin de dominación universal y pretenden acaparar todo el oro del mundo. Mantienen una Internacional capitalista de la Banca, pero también relaciones con los bolcheviques del mundo entero, a los que utilizan como agentes de sus designios imperialistas. Llegada la ocasión, lo venden todo y se postran ante el Becerro de oro. Además de la fuerte carga antisemita, se leen huellas de la acusación a los judíos de haber participado en la revolución rusa, y ya sólo falta la presencia de masones para que se desarrolle el mito del «contubernio judeo-masónico-comunista» al que los franquistas culparon de todos los males de España durante la Guerra Civil. Sin embargo la exageración de los trazos caricaturescos convierte a todos los protagonistas judíos de la novela de Cases, en palabras del propio Cansinos Assens, en «judíos de retablo o de procesión de Semana Santa, de alma feroz y de caras grotescas y espantables⁵⁸»: los de las saetas.

Cuando aparecieron las saetas en su forma más primitiva durante la Contrarreforma y el siglo XVIII no fue casual el que integraran los elementos más virulentos de la tradición teológica y litúrgica cristiana, pues se trataba de luchar contra todas las herejías, y tanto como en el siglo IV, la denigración resultaba un arma bastante eficiente. La persistencia hasta bien entrado el siglo XX de la imagen del judío transmitida por la saeta en la cultura popular demuestra que fue una elección hábil por parte de las instituciones religiosas que la crearon.

Hoy día es obvio que las saetas no manifiestan en absoluto cualquier sentimiento relativo a los judíos contemporáneos por parte de quien las cante. La supervivencia del antijudaísmo cristiano en las saetas se debe a su inclusión en un ritual litúrgico y lírico, o sea en una tradición lírico-religiosa y los saeteros son los depositarios de dicha tradición. Un saetero que sea también cantaor de flamenco puede incluso cantar en Semana Santa una saeta con una representación negativa de los judíos y en otras circunstancias, cantar una soleá tradicional que celebra su firmeza y resistencia: «como los judíos / aunque me quemen la ropa / no reniego de lo que he sido».



En octubre de 1930, Máximo José Kahn firmó en la *Revista de Occidente* con el seudónimo de Medina Azara un artículo en el que afirmaba que la saeta era una obra «marrana», en la que se mezclaban la máxima devoción a Cristo, y la suma desesperación, la de los judíos conversos, pues se les obligaba a cantar estas oraciones para afirmar su fe⁵⁹. Esta peregrina teoría de Máximo José Kahn caló hondo entre los estudiosos hasta tal punto que algunos interpretaron las saetas como mensajes cifrados que se dirigían entre sí conversos judaizantes, que utilizaban un barniz cristiano para maquillar sus verdaderas intenciones⁶⁰. Por muy extrafalarias que nos parezcan hoy estas indagaciones sobre el origen de la saeta, notamos que tienen un punto común, que es su vinculación con una tradición judía, aunque sea judeoconversa, lo cual resulta bastante paradójico cuando se conoce la dimensión antijudía de parte de las saetas de Semana Santa.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ CHILLIDA G., *El Antisemitismo en España. La imagen del judío (1812-2002)*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2002.
- ARENDT H., *Los orígenes del totalitarismo. 1-Antisemitismo* (1968), Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- ARREBOLA SÁNCHEZ A., *La saeta. El cante hecho oración*, Málaga, Editorial Algazara, 1995.
- BÉCQUER G. A., «La rosa de pasión», en *Rimas y Leyendas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03698405344615473232268/p00000005.html>
- BURGOS A., *Diccionario secreto de la Semana Santa*, Sevilla, El Mundo Andalusí, 1989.
- CANSINOS ASSENS R., *Los judíos en la literatura española* (1937), Madrid, Ed. Pre-Textos, col. Letras diferentes, 2001.
- CARANDELL L., «El antijudaísmo imaginario», en I. ARIAS et alii, *Racismo y xenofobia. Búsqueda de las raíces*, Madrid, Fundación Rich, 1993.
- COHN N., *El mito de la conspiración judía mundial: Los Protocolos de los Sabios de Sión*, Madrid, Alianza Editorial, col. El Libro de Bolsillo, 1983.
- DURÁN BONILLA F., «Cantos y cantes de la Saeta», en *La saeta flamenca, Revista Candil* nº 85, Enero-febrero 1993.
- El cantar de los cantares andaluces: cinco estudios sobre la saeta, Revista de*



Flamencología, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, Año VII, nº 15, 1º Semestre 2002.

GINIEWSKI P., *L'antijudaïsme chrétien: la mutation*, Paris, Editions Salvator, 2000.

GOMEZ-GARCIA PLATA M., «La Passion selon les Andalous: La saeta flamenca ou chanter pour le Nazareno et la Dolorosa», *Pandora*, revue du Département d'Études hispaniques et hispano-Américaines, Université de Paris 8, nº4/ 2005: *Sacré/ Sacralité*.

ISAAC J., *Jésus et Israël*, Paris, Albin Michel, 1948.

_____, *Genèse de l'antisémitisme* (1956), Paris, Calmann-Lévy, 1985.

_____, *L'enseignement du mépris*, Paris, Fasquelle, 1962.

La Saeta: Escritos de José María Sbarbi y Antonio Machado y Álvarez, Demófilo (1880); Colección de Agustín Aguilar Tejera (1928), introducción de R. López Fernández, Sevilla, Portada Editorial, colección Biblioteca Flamenca, 1998.

LÓPEZ FERNÁNDEZ R., *La saeta*, Sevilla, Grupo Andaluz de Editores, colección «Cosas de Sevilla», nº 6, 1981.

MELERO MELERO M. L., *Las saetas. Diversidad tipológica y realidad sociocultural*, Marchena, Ayuntamiento de Marchena, 1995.

MUÑOZ MOLINA A., «Sefarad», en *Sefarad, una novela de novelas*, Madrid, Alfaguara, 2001.

ORTÍZ NUEVO J. L., *¿Quién me presta una escalera? Origen y noticias de Saetas y Campanilleros en el siglo XIX*, Sevilla, Signatura de Ediciones de Andalucía, 1997.

PLATA Juan de la, *La saeta. La pasión de Cristo según la canta el pueblo andaluz*, Jerez de la Frontera, Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, 1984.

POIZAT M., *Variations sur la voix*, Paris, Anthropos, 1998.

PULIDO FERNÁNDEZ Á., *Espanoles sin patria y la raza sefardí*, (ed. facsímil, Granada, Universidad de Granada, 1993) Madrid, Est. Tip. E. Teodoro, 1905.

ROCHEBROCHARD, A. de La, *Juifs et Chrétiens au temps de la rupture*, http://www.portstnicolas.org/article.php3?id_article=1024



ROUART M.-F., *L'antisémitisme dans la littérature populaire*, Paris, Berg International Editeurs, 2001.

SÁNCHEZ HERRERO J., *La evolución de las hermandades y cofradías desde sus momentos fundacionales a nuestros días*, <http://www.hermandades-de-sevilla.org/hermandades/historiahermandades.htm>

TAGUIEFF P.-A., *Les Protocoles des Sages de Sion. Faux et usage d'un faux*, (2^{ème} éd. rev., corr., et augm.) Paris, Berg International, 2004.

SAETAS, *cante de la Semana Santa Andaluza*, collection «Flamenco Vivo», Auvidis Ethnic, B 6785.

COLECCIÓN DE SAETAS DE A. AGUILAR TEJERA.

nº 74: Miércoles Santo salió
Judas con falsos intentos
en casa de Anás entró
y junto a los **fariseos**
de esta manera habló:

nº 76: Judas con hombres armados,
escribas y **fariseos**
en el huerto han penetrado
a prenderle como reo;
por Jesús han preguntado.

nº 77: Una bandera se veía
delante de su Majestad
y los **judíos** decían:
«Vamos a prenderle ya
antes que amanezca el día».

nº 78: Como la noche era oscura
lo buscaban los **judíos**;
unos le pinchan, otros le clavan
// clavaron lanzas y espinas
al mejor de los nacíos.

nº 86: Ya asomaron los **judíos**
por esa calle infernal
para prender al Señor
y entregárselo a Caifás.



nº 139: Pilatos bien comprendía
que Jesús era inocente
mas contrario no quería
al **populacho** inclemente
que la muerte le pedía.

nº 141: Con alegría infernal
respondió aquel **pueblo ingrato**:
«No lo hemos de perdonar;
queremos, señor Pilatos,
a Jesús crucificar».

nº 143: Puesto en la Plaza de Roma
anunciaba el pregonero:
«Que suelten a Barrabás
y prendan al Nazareno».

nº 144: Pilatos mandó azotar
al Mesías verdadero,
por ver si puede aplacar
la **ferocidad del pueblo**,
que a Jesús quiere matar.

nº 146: Lo amarran a una columna
para azotarlo mejor.
Los **judíos inhumanos**
entraban de dos en dos,
conforme se iban cansando.

nº 151: Amarrado a la columna
los **sayones** lo azotaron
y el pueblo pide con saña
que muera crucificado.

nº 169: **Pueblo bárbaro**, ¿qué pides?
¿Qué voceas? ¿Qué pretendes?
La sangre del Creador
estará sobre ti siempre.

nº 170: Gritaba el **pueblo deicida**
a Pilatos con fiereza :
«¡Muera Jesús Nazareno!»
y así dictó la sentencia.

nº 179: Cuando la turba romana
a voz en grito pedía



que a Cristo crucificaran
Pilatos, con sangre fría,
a muerte lo sentenciaba.

nº 238:

En la calle la Amargura
pidió el Señor de beber,
y los **judíos** le dieron // y los **pícaros judíos**
vino mezclado con hiel // le dieron vinagre y hiel.

nº 242: En la calle la Amargura
se cayó su Majestad,
y aquellos **perros judíos**
lo levantan a *patás*.

nº 250: Por una calle cruel
llevaban al Redentor.
cayó por tercera vez.
Los **judíos inhumanos**
le daban de puntapiés.

nº 260: Por cumplir su mal deseo
// por lograr su mal deseo
aquella **perversa gente**,
// aquella **malvada gente**
dan al Cordero inocente
por su ayuda un cirineo
// por alivio un cirineo.

nº 268: La Madre que vio a su Hijo
entre aquella **gente fiera**,
tan maltratado y herido,
le causó dolor y pena
al verlo tan afligido.

nº 297: Ya lo suben al Calvario
entre muchos **fariseos**;
ya le ponen el sudario:
se cumplieron los deseos
del **pueblo tumultuario**.

nº 335: Cristo de la cruz pendiente
el perdón brota en sus labios,
pidiendo al Omnipotente
para el **pueblo delincuente**
el perdón de sus agravios.



nº 376: »¿Por qué me has desamparado,
en los últimos momentos
de mi agonía?»

La **turba atroz** se prepara
porque dice que a salvarlo
vendrá Elías.

nº 390: «¡Sed tengo!» dijo el Señor
y los **judíos** dijeron:
«Agua pide el Salvador»,
y al punto la hiel le dieron,
aumentando su dolor.

nº 391: »¡Sed tengo!» dijo el Señor
y los **judíos** que oyeron
agua pedir al Redentor,
hiel y vinagre le dieron
para aumentar su dolor.

nº 393: «¡Sed tengo!» dijo el Señor
cuando del leño pendía,
y la **turba** que lo oyó
con infame alevosía
hiel y vinagre le dio.

nº 400: Cristo en la cruz pendiente
a su Padre se lamenta
fatigado,
y dando un suspiro fuerte
quedó el **pueblo delinciente**
aterrado.

nº 427: Entre horrorosos clamores
de un **populacho infernal**
expira
aquel Dios cuyos fulgores
todo el orbe celestial
admira.

nº 501: Se estremeció el Calvario
al ver muerto al Redentor;
y los **judío'** atribulados,
al ver que en la crú expiró
el mismo Dios humanado.



nº 709: **Un pueblo infame y cruel**
no viendo en Jesús su Dios
fue **deicida**;
mas de la muerte de Aquél
nació de la dicha en pos
nuestra vida.

La saeta, la pasión de Cristo según la canta el pueblo andaluz, Juan de la Plata

Juntito a los olivos
esos **judíos traicioneros**
a mi Jesús de mi alma
ya se llevan prisionero (p. 48)

¿Por quién preguntáis, Señores?
—Por Jesús el Nazareno
Sólo con mentar su nombre
los **judíos** caían al suelo (p. 48)

Jesús mío Nazareno
que vas sufriendo y penando
y eso' **maldito' judío'**
de tu cuerpo van tirando. (p. 47)

Saetas, cante de la Semana Santa Andaluza, Flamenco Vive

Pista 2: saeta de José Flores Cascales:

Sentao en ese duro leño
que a ti te acaben de matar
esos **perros judíos tiranos.**

Pista 11: saeta de Enrique el Zambo:

Por tres veces a ti, Pare mío,
te tiran al suelo
y no te puedes levantar
te apoyas sobre tus manos
y no paran de jalarte
esos **pícaros judíos, marvaos, indecentes.**



NOTAS

- 1 Prepara una tesis doctoral bajo la dirección del profesor Serge Salaün (Universidad de París III) sobre el Sefardismo, elemento constitutivo de la doctrina de la Hispanidad en el primer tercio del siglo XX.
- 2 J. M. Rodríguez, «La Pasión según Gibson», *La Razón*, 23/03/2004: «El australiano ha traspasado al celuloide con fidelidad inédita la vieja intención de nuestras cofradías —mostrar a la gente de la calle cómo fue la Pasión y muerte de Jesucristo— [...]. El «lobby» sionista la ha tachado además de antijudía. Je. Eso es porque no han visto al Herodes de la Amargura o al Caifás de San Gonzalo, o porque no han oído alguna de las viejas saetas que por aquí se cantan [...]. Si en la Liga Antidifamación escuchasen aquello de «los martirios tan grandes que *t'an dao* los judíos» nos dejaban sin pasos para los restos». J. M. Vidal, «¿Quién mató a Jesucristo?», Crónica, *El Mundo*, 22/02/2004: «Como una procesión de las nuestras [...]».
- 3 http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decl_19651028_nostra-aetate_sp.html
- 4 Si el estudio del origen y evolución de la saeta ha dado lugar a numerosas publicaciones, la representación del judío es un tema que hasta ahora nunca se ha tratado.
- 5 http://ar.geocities.com/misa_tridentina/t_cuaresma/viernes_santo05.html: «Oremos también por los pérfidos judíos para que Dios quite el velo de sus corazones, a fin de que reconozcan con nosotros a Jesucristo Nuestro Señor. Omnipotente y sempiterno Dios, que no excluyes de Tu Misericordia ni aún a los pérfidos judíos: oye los ruegos que te dirigimos por la ceguedad de aquel pueblo, para que reconociendo la luz de Tu verdad, que es Jesucristo, salgan de sus tinieblas».
- 6 La controversia de la Iglesia de los primeros siglos acerca de la legitimidad de la utilización de la música y del lirismo en el culto opone a San Jerónimo, que recela totalmente de la música, a San Ambrosio, partidario del lirismo, con San Agustín como moderador. Véase M. Poizat, «La voix du diable», en *Variations sur la voix*, Paris, Anthropos, 1998, p. 81-84.
- 7 Véase *De Musica Sacra et Sacra Liturgia*, Instrucción de la Sagrada Congregación de Ritos del 3-IX-1958, capítulo primero, nociones generales.
- 8 A. Arrebola Sánchez, *La saeta. El cante hecho oración*, Málaga, Editorial Algazara, 1995, p. 47: «Los autores están de acuerdo en aceptar que esta «religiosidad tradicional» tiene su fundamento en la época barroca y no en la religiones anteriores a los romanos. La religiosidad popular andaluza de los siglos XVI y XVII —más importante aún la del XVIII— tendrá una importancia decisiva para la creación y divulgación de las saetas. [...] Tras ocho largos siglos de presencia musulmana, el cristianismo vuelve a florecer durante el Siglo de Oro. Es un periodo en el que parecen coincidir los gustos religiosos del pueblo y el deseo de la Iglesia de fomentar este tipo de religiosidad debido a la labor apostólica de los frailes franciscanos-capuchinos y dominicos».
- 9 «Iban descalzos, la mirada hacia el suelo, mortificado el semblante, de modo que cada uno parecía una pobrísima imagen del seráfico franciscano. Uno



- llevaba la sacrosanta imagen del Crucificado Redentor, otro una campanilla que tocaba pausadamente, que alternaba con voz clamorosa, echando saetas penetrantes, de suerte que todo su conjunto componía un espectáculo que podía mover los corazones más duros», Fray Isidoro de Sevilla, 1741, citado por F. Durán Bonilla, «Cantos y cantes de la Saeta», en *La saeta flamenca*, Revista Candil nº 85, Enero-febrero 1993.
- 10 B. Más y Prat, «Las saetas», *La Tierra de María Santísima*, [1878] en *El cantar de los cantares andaluces: cinco estudios sobre la saeta*, Revista de Flamencología, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, Año VII, nº 15, 1º Semestre 2002, p. 10: «En general, las primitivas saetas de Semana Santa son trozos más o menos vivos del cuadro de la Pasión [...]. El Romancero de la Pasión y Muerte existe en España aunque no suele correr en colecciones y libros vulgares como el morisco y el histórico: acaso son derivaciones de él las saetas de Semana Santa».
 - 11 Cuando investigaba sobre la saeta en Marchena, A. Aguilar Tejera encontró varias estrofas sueltas de saetas que parecían proceder de un romance. Su intuición se vio confirmada cuando un hermano de la cofradía de Jesús Nazareno le entregó un manuscrito, patrimonio de la institución desde el siglo XVIII donde estaba recopilado el romance de donde procedían las estrofas sueltas, *La Saeta: Escritos de José María Sbarbi y Antonio Machado y Álvarez, Demófilo (1880); Colección de Agustín Aguilar Tejera (1928)*, introducción de R. López Fernández, Sevilla, Portada Editorial, colección Biblioteca Flamenca, 1998, p. 56.
 - 12 R. López Fernández, *La saeta*, Sevilla, Grupo Andaluz de Editores, colección «Cosas de Sevilla», nº 6, 1981, p. 32 et 34.
 - 13 J. Sánchez Herrero, *La evolución de las hermandades y cofradías desde sus momentos fundacionales a nuestros días*, <http://www.hermandades-de-sevilla.org/hermandades/historiahermandades.htm>
 - 14 M. L. Melero Melero, *Las saetas. Diversidad tipológica y realidad socio-cultural*, Marchena, Ayuntamiento de Marchena, 1995, p. 51.
 - 15 J. L. Ortiz Nuevo, ¿Quién me presta una escalera? Origen y noticias de Saetas y Campanilleros en el siglo XIX, Sevilla, Signatura de Ediciones de Andalucía, 1997, p. 29-30: «Con música a otra parte. -Escitamos el celo de la autoridad local para que no permita que continuen poniendo en ridículo la cultura de Sevilla, esa media o una docena de chicuelos haraposos y mugeres poco menos, que situados en los parages más céntricos y concurridos de la población, entonan saetas y coplas de la Pasión de N. S. Jesucristo [...] - *El Porvenir*, 15 de abril de 1862" (sic); p. 32: «No es la primera vez que la prensa ha llamado la atención sobre el abuso que se comete por ciegos y otros que no lo son, entonando en estos días solemnes, esas tétricas y desentonadas saetas [...] - *El Porvenir*, 17 de marzo de 1863».
 - 16 *La Saeta: Escritos de José María Sbarbi y Antonio Machado y Álvarez, Demófilo (1880); Colección de Agustín Aguilar Tejera (1928)*, introducción de R. López Fernández, op. cit., p. 25-42.
 - 17 *Ibidem*, p. 39.
 - 18 *Ibidem*, p. 36.
 - 19 J. Sánchez Herrero, *La evolución de las hermandades y cofradías desde sus momentos fundacionales a nuestros días*, op. cit., «El desarrollo creciente de las cofradías románticas (1875-1930): las cofradías se identifican con el pueblo,



con el barrio de la ciudad y comienzan a sentirse más expresión cultural de ese pueblo de gusto refinado amante de lo estéticamente bello, que manifestación religiosa de un pueblo que contempla e imita y, de este modo, celebra la Pasión y Muerte de Jesús, el Hijo de Dios. Son los años en que se desatan la música, las flores, el palio, los bordados».

- 20 A. Burgos, *Diccionario secreto de la Semana Santa*, Sevilla, El Mundo Andaluza, 1989, entrada «saeta de la Cruz de Guía»: «Según testimonio de los antiguos hermanos del Silencio, a principios de siglo, Manuel Centeno acudía todos los años a cantar al Nazareno una saeta compuesta por él y dedicada al Silencio, que hoy se considera como una pieza magistral [...]. El hermano mayor de entonces sugirió al devoto Centeno que, dados los pocos hermanos que llevaba la hermandad, empezara a cantarla cuando la cruz de guía estuviera en la puerta, para así acabar cuando el paso del Señor empezara a salir».
- 21 Para un análisis pormenorizado de los cambios musicales y literarios, así como de la introducción de una dimensión social en la saeta, véase M. Gómez-García Plata, «La Passion selon les Andalous: La saeta flamenca ou chanter pour le Nazareno et la Dolorosa», *Pandora*, revue du Département d'Études hispaniques et hispano-américaines, Université de Paris 8, nº 4/ 2005: *Sacré / Sacralité*.
- 22 *La Saeta: Colección de Agustín Aguilar Tejera* (1928); J. de la Plata, *La saeta. La pasión de Cristo según la canta el pueblo andaluz*, Jerez de la Frontera, Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, 1984; SAETAS, *cante de la Semana Santa Andaluza*, collection «Flamenco Vivo», Auvidis Ethnic, B 6785. Al final de este trabajo, se reproducen las saetas seleccionadas, por ello no se citaran completamente sino por su referencia (número si se trata de la colección de Agustín Aguilar, primer verso si se cita las de la antología de J. de la Plata o las del disco).
- 23 J. de la Plata, op. cit., p. 10.
- 24 Se nota esta confusión en las saetas nº 74 y 77 de la colección de A. A. Tejera. En la primera, se sitúa el día del Prendimiento de Cristo en miércoles cuando en el relato evangélico tuvo lugar en la noche del jueves. En la segunda, se alude a «una bandera se veía/ delante de su majestad», asimilando a la comitiva del Prendimiento con una procesión, con la bandera que se lleva al frente de las cofradías.
- 25 Véase la saeta nº 709 de la colección de A. A. Tejera.
- 26 A. de La Rochebrochard, *Juifs et Chrétiens au temps de la rupture*, p. 36: http://www.portstnicolas.org/article.php3?id_article=1024
- 27 Véanse las saetas nº 76 y 297 de la colección de A. A. Tejera.
- 28 *La Saeta: Colección de Agustín Aguilar Tejera* (1928), op. cit., p. 47.
- 29 A. de La Rochebrochard, *Juifs et Chrétiens au temps de la rupture*, op. cit., p. 154.
- 30 Véanse las saetas nº 170 y 709 de la colección de A. A. Tejera.
- 31 Véanse las saetas nº 77 y 78 de la colección de A. A. Tejera; saeta p. 58 y 52 de la antología de J. de la Plata.
- 32 «Pueblo mío: ¿qué te he hecho o en qué te he ofendido? Respóndeme. Por haberte sacado de la tierra de Egipto, ¿has preparado una cruz a tu Salvador? Por haber castigado a Egipto con sus primogénitos, ¿me has entregado para ser flagelado? Yo te saqué de Egipto, hundi al faraón en el mar rojo y tú me entregaste a los príncipes de los sacerdotes. Ante ti abrí el mar rojo y tu abriste



mi costado con la lanza. Te guíé en la columna de nube y tú me llevaste al pretorio de Pilatos. Te alimenté con maná en el desierto y tú me heriste con bofetadas y azotes. De la roca te di a beber el agua saludable y tú me diste a beber hiel y vinagre. Yo por ti herí a los reyes cananeos y tú con una caña heriste mi cabeza. Te di un cetro real y tú pusiste en mi cabeza una corona de espinas. Yo te exalté con gran poder y tú me levantaste en el patíbulo de la cruz.»: http://interletras.com/canticum/traducc_cuares_pasc.html

- 33 En algunas saetas, el poeta anónimo llega incluso a confundir a Roma con Jerusalén. Véanse las saetas nº 143 y 179 de la colección de A. A. Tejera.
- 34 Sayón: 4.- Figura que en los Pasos de Misterio, representa a un romano o judío, sin ir vestido de soldado, y que eran servidores del Tribunal del Sane-drín, Pontífice, Procurador, etc., Diccionario de términos cofrades: http://www.padulcofrade.com/diccionario/diccionario_o-s.html
- 35 En Mt 27.39, 27.41, sólo se dice que «Los que pasaban por allí le insultaban» y que «los sumos sacerdotes junto con los escribas y los ancianos se burlaban de él».
- 36 Véanse las saetas nº 146, 151, 170, 238, 242, 250, 390, 391 y 393 de la colección de A. A. Tejera; saeta p. 47 de la antología de J. de la Plata; saeta de Enrique el Zambo.
- 37 El Evangelio de San Pedro (Fragmento griego de Akhmin), I, II, III y IV en Los Evangelios Apócrifos, por Edmundo González Blanco: <http://escrituras.tripod.com/Textos/EvPedro.htm>
- 38 Saeta de José Flores Cascales.
- 39 Los *Sefarim Toledot Ieshu*, bastante populares en las comunidades judías europeas medievales recopilan estos rumores. Véase J. Isaac, *Genèse de l'antisémitisme* (1956), Paris, Calmann-Lévy, 1985, p. 141-145.
- 40 San Juan Crisóstomo, *Primera homilía sobre los judíos*, citado por P. Sultan, «L'antijudaïsme d'un Père de l'Eglise : Jean Chrysostome», en G. Nataf, *Les sources païennes de l'antisémitisme*, Paris, Berg International Editeurs, 2001, p. 107-152.
- 41 J. Isaac, *Jésus et Israël*, Paris, Albin Michel, 1948, p. 363.
- 42 Véase L. Carandell, «El antijudaísmo imaginario», en I. ARIAS *et alii*, *Racismo y xenofobia. Búsqueda de las raíces*, Madrid, Fundación Rich, 1993, p. 137-150.
- 43 A. Muñoz Molina, «Sefarad», en *Sefarad, una novela de novelas*, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 545-546.
- 44 Véase el concepto de «enseñanza del desprecio» desarrollado en: J. Isaac, *L'enseignement du mépris*, Paris, Fasquelle, 1962.
- 45 G. Álvarez Chillida, *El Antisemitismo en España. La imagen del judío (1812-2002)*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2002, p. 61-65.
- 46 P. Giniewski, *L'antijudaïsme chrétien: la mutation*, Paris, Editions Salvator, 2000, p. 37.
- 47 Véase M.-F. Rouart, *L'antisémitisme dans la littérature populaire*, Paris, Berg International Editeurs, 2001, p. 35-42.
- 48 G. Adolfo Bécquer, «La rosa de pasión», en *Rimas y Leyendas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03698405344615473232268/p00000005.html>
- 49 *Ibidem*.
- 50 Véase R. Cansinos Assens, *Los judíos en la literatura española* (1937), Madrid,



- Ed. Pre-Textos, col. Letras diferentes, 2001, p. 49-56.
- 51 Á. Pulido Fernández, *Espanoles sin patria y la raza sefardí*, (ed. facsímil, Granada, Universidad de Granada, 1993) Madrid, Est. Tip. E. Teodoro, 1905, p. 14.
- 52 citado por R. Cansinos Assens, *op. cit.*, p. 99.
- 53 *Ibidem*.
- 54 Véase R. Cansinos Assens, *op. cit.*, p. 97-102.
- 55 Véase H. Arendt, *Los orígenes del totalitarismo. 1-Antisemitismo* (1968), Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- 56 Véanse los estudios de referencia de N. Cohn (Norman Cohn, *El mito de la conspiración judía mundial : Los Protocolos de los Sabios de Sión*, Madrid, Alianza Editorial, col. El Libro de Bolsillo, 1983) y Pierre-André Taguieff (P-A Taguieff, *Les Protocoles des Sages de Sion. Faux et usage d'un faux*, (2ème éd. rev., corr., et augm.) Paris, Berg International, 2004).
- 57 Véanse G. Álvarez Chillida, *op. cit.*, p. 301-308, y J. L. Rodríguez Jiménez, «Los Protocolos de los Sabios de Sión en España», en *Raíces*, nº 38, Madrid, primavera 1999, p.27-40.
- 58 R. Cansinos Assens, *op. cit.*, p. 103-108.
- 59 Medina Azara (Máximo José Kahn), «Cante jondo y cantares sinagogales», in *Revista de Occidente*, nº 88, Madrid, octubre de 1930, pp. 53-84.
- 60 Véase Juan de la Plata, «La Saeta, oración cantada de la religiosidad popular andaluza», en *El cantar de los cantares andaluces: cinco estudios sobre la saeta*, *Revista de Flamencología*, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, Año VII, nº 15, 1º Semestre 2002, p. 64.



"Por ahí va el mejón de los nacios..."
(De una saeta popular).
Dibujo de Paco Toro



Antonio Grau Dauset, hijo del célebre "Rojo el Alpargatero", el mítico cantaor alicantino fallecido en La Unión (Murcia), en 1907. (Foto de Archivo)



LA MINERA: EL SALMO MINERO FLAMENCO

SIXTO MANUEL HERRERO RODES

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

1. LAS CARACTERÍSTICAS DE LA MINERA EN SU HISTORIA.

La Minera es un cante flamenco que pertenece al grupo de los Cantes libres de Levantes y, dentro de ellos, a los estilos Mineros. Como cantes libres podemos identificar a una serie de palos flamencos que se realizan sin el rigor de compás y sin una métrica exclusiva, es decir, de ritmo libre. Se cantan en compañía de la guitarra que realiza una introducción puramente instrumental, donde expone el tono modal y el carácter con el que se va a interpretar el cante. Posteriormente, su actuación sirve de apoyo a la copla y de nexo de unión entre los diferentes tercios o partes del cante en forma de interludios, menos extensos que la introducción, con la finalidad de no dejar desnudo el cante. La letra de la copla trata, principalmente, de temáticas cercanas al trabajo de las minas y sus entornos geográficos.

Originariamente, los cantes libres proceden de fandangos que poco a poco se fueron aflamencando, de interpretación más melódica y dulzona que el resto de cantes flamencos, son en esencia cantes más livianos y no aflamencados del todo. Como cantes mineros surgen a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, coincidiendo con el apogeo de la actividad minera en las cuencas de Almería, Cartagena y La Unión, en Murcia, Linares, La Carolina y Andújar, en Jaén. Su génesis coincide con la etapa de los Cafés Cantantes, lugares donde los estilos flamencos, en su versión de cantes libres, encuentran la vía propicia de su creación, desarrollo y expansión. Por tanto, podemos añadir que como cantes mineros denominaremos a todos aquellos estilos flamencos que dentro de los cantes libres y de Levante se distinguen como propios de las comarcas mineras de Almería, Jaén, Cartagena y La Unión. Con este nombre designaremos a una serie de estilos de cante llamados: Tarantas, Tarantos, Mineras, Cartageneras, Murcianas y Levánticas.

La materia prima de la que se nutre la copla minera está relacionada con los trabajos mineros, extramineros y del folklore regional. Además, el sustrato musical sobre el que se sustentan los cantes mineros, está íntimamente identificado con la evolución de las cuencas mineras del Sur Este español. Coincidiendo con la revolución industrial, en España, a mediados



del siglo XVIII, comienza a desarrollarse un gran interés por la explotación minera. Durante este siglo, la minería en el Sur Este español cobra un cierto auge. Al mismo tiempo que una cuenca disfruta de una pequeña época de esplendor, rápidamente podía entrar en crisis y desaparecer con cierta prontitud. En el Sur Este de la Península Ibérica, encontramos el eje formado por las comarcas mineras de Linares en Jaén, con los yacimientos de Arrayanes que disfrutaban de un cierto esplendor bien entrado el siglo XIX, concretamente a partir de 1829. Allí' acudieron muchos trabajadores procedentes de las zonas occidentales de Andalucía. Por otro lado, tenemos los criaderos de Gádor con la extracción de galena, y Almagrera con material argentífero, ambas ubicadas en la provincia de Almería. A partir del siglo XIX, la fiebre de la minería y los trabajos asociados a ella en estos dos criaderos (como el de la fundición), provoca una afluencia de trabajadores que abandonan sus trabajos de origen (sobre todo los agrícolas), para dedicarse a la minería, hecho que provoca un aumento demográfico y económico en la zona. La otra cuenca de este eje es la comprendida por la Sierra de Cartagena donde la fiebre minera llega hacia 1840. Aquí la minería comienza en los escoriales y terreras, desechos de la época romana donde se rebuscaba para obtener el mineral deseado. Con la llegada de los primeros emigrantes andaluces, se inicia la excavación de pequeñas galerías llamadas ratoneras para buscar vetas de galena. Esta labor se amplía con la explotación intensiva de carbonatos de plomo en 1846 y el descubrimiento de la mina Bilbao del Barranco de Mendoza, donde se encontró un importante filón de galena en 1848. Desde entonces y hasta la década de los años sesenta del siglo XX, no se interrumpiría el trabajo minero en La Unión, aunque eso sí, con muchos altibajos.

El apogeo minero de la Sierra Cartagenera atrajo hacia esta zona mineros de la cuenca Almeriense debido, especialmente, al agotamiento de las minas de Gádor y al problema de la salida de agua en los yacimientos de la Sierra de Almagrera. A este movimiento migratorio andaluz, se sumó otro procedente de los pueblos y comarcas vecinas de esta cuenca minera. Se trata de las ciudades y pueblos de Cartagena, Murcia, Mozarrón, Águilas, Totana, Fuente Álamo, Torre Pacheco, San Javier, San Pedro del Pinatar, Lorca, etc., provocando un cierto abandono de sus labores de origen para buscar en la minería una mejor fuente de ingresos. Con esta avalancha de población, los caseríos de alrededor de la cuenca minera de La Unión comienzan a ocuparse y desarrollarse, como es el caso de El Real, El Llano, El Estrecho de San Ginés, El Algar, Los Blancos, Roche, Portmán, y dos poblados de los que surgiría el municipio de La Unión: Herrerías y El Garbanzal, a los que se agregaron Roche y Portmán. El paisaje de la zona quedó profundamente transformado en montañas de detritos minerales, fundiciones y caminos que van surgiendo en pos del desarrollo minero. Al mismo tiempo la población autóctona de La Unión quedó modificada tras la llegada de las corrientes migratorias, especialmente influenciada en el habla y las costumbres que trajeron consigo los emigrantes andaluces. El resultado final fue una población muy diversificada, compuesta por trabajadores andalu-



ces, agricultores y pescadores de la zona. A estos se suma una población de paso: arrieros, tartaneros, venteros y tratantes. Todos forman el entramado social que proporcionó, básicamente, la materia prima temática y musical con la que hoy conocemos los cantes mineros.

¿Cómo influyó este entramado social en el canto minero?: los emigrantes andaluces, aportaron al canto fandangos, verdiales y alguna que otra malagueña o granaina; la población autóctona y procedente de los alrededores nos dejaron reminiscencias del folklore murciano como parrandas, canciones de trilla, jotillas murcianas y algunos cantos influenciados por lo andaluz como fandangos y malagueñas boleras del campo de Cartagena. Tartaneros, arrieros, tratantes y comerciantes se desplazan de unos lugares a otros introduciendo los cantes de unas comarcas a otras. En las ventas y posadas por las que pasan, este grupo de viajeros van legando, bajo una visión particular, aquellos cantes que trasladan de unas zonas a otras, y también, de aquellos otros que ellos mismos crean, como arrieros, tarantas mineras y el arranque a base de trovos que tantas letras ha proporcionado al canto minero. Este sustrato musical y temático se completa con los cantes de madrugá, cantos que acompañan al minero en su camino hacia el trabajo en la sierra minera durante los cambios de turno. Cancioncillas que aportan la mayor parte de la temática que forma la letra minera, como por ejemplo: las condiciones de trabajo, el miedo a la muerte, temas amorosos, reivindicaciones sociales, la pobreza y la riqueza, temas urbanísticos y paisajísticos, problemas sanitarios, etc. Esta contribución temática alimenta el modo expresivo metafórico que predomina y caracteriza las letras de los cantes mineros.

Como resumen, podríamos enumerar seis hechos que influyeron en la génesis de los cantos mineros, si tenemos en cuenta el entorno geográfico, social, psicológico y profesional. El primero es aquel que estuvo ocasionado por la llegada de grandes masas de trabajadores mineros desde las cuencas andaluzas hasta La Unión, sobre todo, los procedentes de Almería y Jaén. Se trataría de andaluces que aportaron la cultura del canto. Con su actitud musical, fagocitaron en forma de flamenco todo tipo de letras y cantos populares autóctonos.

El segundo hecho lo podemos hallar en el desequilibrio económico y social que se produjo en la población. La clase trabajadora lucha contra los peligros de la mina y contra su propia explotación. Debido a esta situación laboral, el obrero siente la necesidad de relatar su vida a través de manifestaciones artísticas que reflejan sus penas e inquietudes. Aparece pues la crónica de los sucesos en el canto minero.

El tercer hecho, lo podemos encontrar en la explotación minera en forma de partidas (1) que profesa un sentimiento de individualidad en las labores de trabajo. El minero se enfrenta al trabajo de la mina en soledad, su oscuridad anula todo pensamiento colectivo que es sustituido por la necesidad de hallar una fortuna personal que mejore sus condiciones de vida y bien estar. Este sentimiento individual está asociado al canto flamenco, circunstancia que le diferencia de otros tipos de folklore.

El cuarto hecho fue la aportación, que en forma de trasvase de información, realizan los trabajadores de oficios complementarios al trabajo en las minas,



contribuyendo al afianzamiento y expansión del cante minero. Se trata de tratantes, comerciantes, arrieros y tartaneros, oficios realizados por solitarios seres que llevan de un lugar a otro aquellas coplas y formas de cantes que van compendiando por los caminos, ventas y demás lugares que recorren.

El quinto hecho viene dado por el hábito de reunirse después del trabajo, en los momentos de esparcimiento, en establecimientos donde se servían bebidas alcohólicas, prostíbulos y cafés de cante, convirtiéndose en lugares de creación y recreación del cante. Este acontecimiento es considerado como el vehículo que convierte el cante en una manifestación artística íntima y particular, puesto que estos sitios no representaban los centros de cultura popular.

El sexto y último hecho, lo podemos encontrar en el auge que experimenta el argot lingüístico creado y asociado a los modos y costumbres de los trabajos mineros. Proporciona a las letras mineras una expresión típica de la zona que surge de manera espontánea. Se crea un lenguaje, que cada vez más, va incorporando en su contenido los utensilios y herramientas de trabajo que enriquecerán el léxico de las letras mineras. A este lenguaje se incorporan alusiones al paisaje minero y urbanístico, transformado constantemente según los periodos de esplendor económico. A su vez, surgen una serie de nombres propios asociados a personajes y lugares que, poco a poco, se van haciendo populares, y con ello, motivo de mención en las letras mineras. Podemos ver ejemplos como: La Gabriela y El Rojo el Alpargatero (entre otros nombres propios); barrios míticos como el de Herrerías; minas como el cabezo Rajao; el Partidario ya mencionado; oficios como el de barrenero, etc. El resultado final es el de un lenguaje y entonación característica de la cuenca minera de la sierra de Cartagena.

Tras analizar estos hechos, podemos concluir diciendo que el cante levantino surge como respuesta a los mismos problemas de opresión existencial que estuvo en la génesis del cante flamenco andaluz, aunque en los cantes mineros predomina la temática laboral y social por encima de la concepción opresiva del cante gitano andaluz.

Con la aparición de los cafés cantantes, a finales del siglo XIX, comienza un periodo de profesionalización del cante flamenco. Asociado a este hecho nos encontramos con la aparición de la mayoría de estilos de cante que han llegado hasta nuestros días. Estos locales se erigen como centros de acogida del espectáculo flamenco (cante y baile) abierto al público. Por primera vez el cante se asocia a un fin comercial y con ello el baile flamenco y el lucimiento del cantaor adquiere un grado preponderante. Se origina un interés por los estilos flamencos en los cuales la voz ocupa prácticamente toda la atención. A esta forma de concebir la voz se denomina «cante alante» o «cante adelante» por tratarse de estilos flamencos destinados a ser escuchados (2). De los cantes alante surgirán los cantes libres, llamados así por no estar sometidos a la métrica de un ritmo y compás preestablecido, y dentro de los estilos libres, nos encontramos con los cantes mineros. Es así como los cafés cantantes se instituyeron en centros de evolución y enriquecimiento de los cantes mineros.

En la década de los setenta y ochenta del siglo XIX, Cartagena y La Unión se vieron favorecidas por el esplendor económico facilitado por los beneficios



de la industria minera. Este esplendor minero trajo como consecuencia una ascensión de la burguesía que provoca una ampliación urbanística modernista en ambas ciudades. En la Unión podemos encontrar ejemplos como La Casa del Piñón, Casa de Pio, Liceo de Obreros, El Hospital de Caridad, Iglesia del Garbanzal, la Iglesia del Rosario y el Mercado Público realizado por los arquitectos Cerdán y Beltrí, aunque una leyenda adjudicaba el diseño de su cúpula a Eiffel. Junto a estos edificios hay que destacar la calle mayor, centro neurálgico de la ciudad donde se manifiesta un auge modernista y además acogerá la ubicación de la gran mayoría de los cafés cantantes.

Paralelamente a este esplendor, ventorrillos, tascas, aguaduchos y prostíbulos se convierten en centros de encuentro de partidarios, propietarios, mineros, comerciantes y señoritos de familias acomodadas. En estos lugares la nueva burguesía disfrutaba de su nuevo estatus bebiendo, oyendo cante y alternando con prostitutas. De cafés de cante tal y como se concibió en Sevilla el de Silverio quizás no se pueda hablar, pero si aparecían locales donde, junto al consumo de bebidas, se cantaba flamenco. El aficionado minero que gustaba del cante, junto a tartaneros y arrieros, y todos aquellos relacionados con el tema minero, practicaban, a su manera, el cante en estos establecimientos. Más tarde, cantaores profesionales traídos para actuar en los cafés de cante, recogían las fuentes de información local musical, recreando y engrandeciendo los cantes mineros. Es así como los cantos de madrugá fueron poco a poco aflamencados y engrandecidos por cantaores profesionales, y también como el sustrato folklórico, aportado por las masas de inmigrantes venidos de Andalucía o de las localidades vecinas, se fueron adhiriendo al proceso de formación de los cantes mineros.

En primera instancia, fueron los cantaores locales pertenecientes a La Unión y Cartagena, llegados o nacidos allí, quienes tuvieron un papel primordial en la creación de los estilos mineros.

El primer personaje que debemos citar es Antonio Grau Mora (1847-1907). En 1868 es desplazado a Málaga para realizar el servicio militar, ciudad donde conoció y asimiló el cante flamenco. Al volver a su pueblo natal, en 1870, retoma el trabajo familiar de alpargatero comenzando a viajar, posteriormente, como comerciante en la venta de alpargatas por las cuencas mineras de Cartagena y Almería. Es en este periodo cuando se inicia como cantaor, dedicándose definitivamente en 1880 a este menester. Posteriormente se marcha a Málaga con la que sería su mujer, María del Mar Dauset. Allí alterna y comparte cante con las primeras figuras de la época, llegando a ser un buen intérprete de malagueñas. En 1885 se traslada a la Unión donde regenta una posada y se da a conocer como cantaor (3). A partir de aquí, todo lo que se sabe sobre cómo fueron concebidos los cantes mineros por parte del Rojo se convierte en una mera especulación de datos, ya que Antonio Grau no dejó documentos escritos ni grabaciones que certifiquen las bases musicales de su cante minero.

Tratándose de una individualidad envuelta en mil incógnitas, sólo podemos plantearnos algunos elementos muy genéricos, ¿Cómo y qué factores convergieron en la figura que fue capaz de generar un nuevo fenómeno



musical?: en el caso del «Rojo el Alpargatero» el primer factor con el que nos encontramos es quizá el conocimiento que tuvo del oficio como cantaor profesional. El segundo factor fue probablemente el contacto enriquecedor que experimentó con artistas que encuentra en Málaga (4) y con los cantes recopilados por las cuencas mineras de Almería y Cartagena, mientras ejercía el oficio de vendedor ambulante de alpargatas. Un tercer factor, más evidente, lo hallamos en la posibilidad que tuvo de disponer de un espacio natural para la práctica del cante. El Rojo regentaba una posada, que más tarde amplía para crear un café de cante. Es allí donde interpreta y alterna con otros grandes cantaores. El cuarto factor, lo descubrimos en la propia personalidad del Rojo. Se trata, según los mínimos datos de los que se dispone, de una persona con un temperamento arrogante y al mismo tiempo bondadoso, ingredientes que seguramente habrían de colaborar en la independencia y autosuficiencia creadora necesaria para conferir nuevos estilos y formas de cante minero (5). El quinto y último de los factores lo localizamos en el ambiente minero de La Unión, entorno que proporciona a Antonio Grau la materia prima del cante minero al observar y escuchar los cantos de «madrugó», canciones que los mineros entonan en su marcha al trabajo, con su «trapico» y su «carburico», en los cambios de turno del trabajo en la mina. Este sustento emocional, hubo de ser el punto de partida temático y musical en el que el Rojo se apoya para crear los nuevos sonidos y giros melismáticos de intervalos conjuntos de tono y medios tonos característicos de la estética del cante minero (6).

Junto al Rojo, aparece otro personaje que invitado por el Alpargatero viene a cantar en La Unión. Se trata de Don Antonio Chacón, dotado de un gran talante para el cante, engrandece y revaloriza como nadie los cantes mineros. Este cantaor escucha los cantes mineros en voz de Conchita la Peñaranda, alrededor de 1886 y 1889 en Sevilla. Definitivamente se relaciona con los cantes mineros a través de sus viajes a La Unión, invitado por el Rojo, sobre 1896. Allí escucha, sobre todo de su anfitrión, el cante minero, asimilando e interiorizando sus formas y contenidos, al mismo tiempo, que va conociendo la región y la idiosincrasia de sus gentes. Poseyendo una gran dote para el cante, por su voz y por su capacidad de interpretar y de clarificar las estructuras tonales y melódicas de los cantes, Chacón engrandece los cantes mineros, dejando, para la posteridad, grabaciones que realiza durante los años 1910, 1913, 1925 y 1929, en las que registra por primera vez la Cartagenera, las Tarantas Mineras, la Taranta Cartagenera y acuña el vocablo de Minera para el cante que hoy conocemos como tal (7).

Tras la desaparición de El Rojo el Alpargatero en 1907 y de don Antonio Chacón en 1929, con el auge del fandango en la etapa de la Opera Flamenca y con la decadencia de la minería, que comenzó en la cuenca cartagenera a partir de 1910, los cantes mineros caen, progresivamente, en el olvido y en desuso. Poco a poco, fueron desplazados de los repertorios de concierto y se convirtieron en completos desconocidos del público.

Es en la década de los cincuenta y sesenta del siglo XX, cuando los cantes mineros inician un proceso de recuperación, reestructuración de sus formas, conservación y difusión que se ha mantenido hasta nuestros



días. Dos fueron los acontecimientos que accionaron este nuevo auge, por un lado, la llegada a Cartagena en 1952 de Antonio Grau Dauset, el hijo del Rojo el Alpargatero, y por otro lado, la organización del primer Festival de Cante de las Minas. Antonio Grau, durante su estancia como estudiante en Madrid, volvió a recuperar los cantes que tantas veces había oído a los artistas que pasaban por el café de su padre, como don Antonio Chacón. Por otro lado, la amistad que le unió con Escacena propició que se convirtiera en cantaor profesional, y unido a sus grandes dotes para el arte en general, consiguió transmitir el cante minero desde su juventud. Sin embargo, la azarosa vida de Antonio Grau determinó el abandono del cante por el transformismo, durante su estancia en París en 1909, realizando una gira por toda Europa. Siendo ya una persona adulta, y después de volver a Madrid, donde trabajó en la enseñanza, hacia 1952 Antonio Grau realiza una visita a Cartagena, reencontrándose con la tierra que le vio crecer. En su afán por recuperar del olvido aquellos cantes aprendidos en su infancia, buscó hasta encontrar la voz que pudiera recrear el arte que el llevaba dentro. Antonio Piñana fue el cantaor a quien supuestamente transmitió toda su sabiduría jonda y enseñó los cantes mineros con el objetivo de recuperarlos definitivamente (8). Este nuevo entusiasmo por los cantes de la zona se convirtió en el revulsivo que lanzó la organización del primer Festival del Cante de Las Minas en 1961, siendo alcalde de La Unión Esteban Bernal Velasco. El festival se instituyó en el marco social y cultural que debía preservar los principios musicales, formales y estéticos de los cantes mineros en la interpretación. La revalorización artística y mediática del concurso del cante minero en el Festival ha propiciado, entre los cantaores actuales, el aprendizaje de los cantes mineros y su inclusión en el repertorio de concierto.

Hubo otros cantaores, sobre todo locales, que ayudaron a conservar y reelaborar los cantes mineros. Junto a los ya citados, podemos añadir los nombres de Perico Sopas, natural de Sevilla, considerado el primer maestro del Rojo. Se le atribuye la creación de la Levantica y la reestructuración de los cantes de Levante. Dos contemporáneos a Perico Sopas y el Robo fueron: El niño de San Roque, minero y cantaor conocido por transmitir en su cante el sufrimiento y la presión social, quién disputaba al Rojo ser el creador de los cantes mineros; y por otra lado tenemos a Juan el Albañil, considerado uno de los mejores taraneros de su tiempo. A Pedro el Morato, natural de Vera (Almería), se le considera un buen cantaor, pero sobre todo, un gran trovador, arte de recitar cantando poesía a modo de improvisación, en solitario o en compañía de otro trovero. De esos trovos quedaron muchas letras que más tarde formaron parte del cante minero. Un rival de Pedro el Morato en el trovo, fue el mítico Pajarito.

La primera persona que exportó los cantes mineros fuera de la sierra de Cartagena hacia Andalucía, fue Concha la Peñaranda, conocida como «La Cartagenera». Nacida en la Unión, conocía los cantes del Rojo que cantó con mucho éxito cuando se dedicó profesionalmente al cante. Destacó en la malagueña de la que tuvo una forma propia (9). Otra cantaora Unionense fue Emilia Benito, «La Satisfecha». Tuvo mucha fama dentro y fuera de La Unión y fue la primera cantaora local que grabó una placa (10).



*Antonio Piñana, el gran maestro de los cantes mineros.
(Foto de Archivo)*



Un minero que junto a Antonio Grau hijo contribuyó a la recuperación y conservación de los estilos mineros fue Eleuterio Andreu (11). Aunque siempre se negó a dedicarse profesionalmente al cante, fue ganador de la lámpara minera en 1964, galardón que el festival del cante de las minas otorga al mejor cante por mineras. En 1968 consigue el primer premio en cartageneras, en el mismo festival. Junto a Eleuterio, aparece una figura del cante que lo ha sido todo para los cantes mineros, Antonio Piñana Segado, alumno de Antonio Grau Dauset, nacido en Cartagena, ganador de la primera lámpara minera del Festival de La Unión en 1961. Su labor consistió en asimilar y aprender los cantes mineros, en primera instancia, los transmitidos por su abuelo, mas tarde, los aportados por los grandes maestros como Centeno y Escacena, y por último, de la magistratura que en él aplicó Antonio Grau Dauset. La virtud de Antonio Piñana fue la de recrear los cantes y reconvertir los estilos mineros bajo su criterio personal. Creó una forma de estilos propios que poco a poco fue catalogando en sus grabaciones. Junto a las Tarantas, Cartageneras, Mineras, Levanticas, Murcianas y Tarantos, estilos originales mineros, nos encostramos con otros acuñados por Antonio Piñana y registrados en su discografía como fandangos mineros, cartageneras de origen, totaneras, malagueña cartagenera, cante del trovo, taranta levantina, mineras clásicas de la sierra de Cartagena, cantes de Pajarito o de Pedro el Morato, Piñanera minera, minera de Antonio Grau «Rojo hijo», Cartagenera grande, Taranta cante matriz, minera clásica, verdial minero y Sanantonera.

El Festival Nacional del Cante de las Minas, además de difundir, registrar y velar por preservar en toda su pureza las cantes mineros, también ha servido de lanzamiento artístico a muchos cantaores que pasaron por su concurso. Así tenemos nombres como el de Manolo Romero, alumno de Antonio Piñana y seguidor de sus cantes; Luis de Córdoba que, dedicándose a estos cantes adquirió una gran destreza e interpretó una notable variedad de los mismos; Encarnación Fernández, descendiente de una dinastía de guitarristas y cantaores Unionenses. Otros cantaores que procedían de Cartagena y La Unión fueron, entre otros: Miguel Caparrós, Pencho Cros, Antonio Ayala «el Rampa», El Macareno, Morenito de Levante, Antonio López Ferrer «El Camionero» (Orihuela), Antonio Castillo Sarabía «El Gaditano».

Mención especial he de hacer a Curro Piñana, ganador de la Lámpara Minera en el XXXVIII Festival del Cante Minero de La Unión, cantaor y nieto de Antonio Piñana que junto a su hermano Carlos, guitarrista como su padre, han contribuido a exportar el cante de las minas más allá de las fronteras regionales y nacionales. En su cante y su toque se encuentran muchas de las esperanzas de la nueva generación de cantaores de palos mineros.

Antes de concluir con este repaso de las cuestiones más características en la historia de la Minera quisiera señalar una serie de aspectos claves relativos a los textos de estos cantes. El origen de la letra minera es variopinto puesto que el catite minero surge, en gran medida, como se ha mencionado anteriormente, como consecuencia de la llegada de trabajadores andaluces a la cuenca minera de Cartagena y La Unión. La lírica minera se erige como



un documento que cuenta los sucesos acaecidos en el sector social ligado al trabajo de las minas y sus actividades complementarias, a modo de crónicas basadas en hechos cotidianos. Se crea una jerga propia de las labores de faena en la mina y fuera de ella, así como de los oficios subsidiarios y de las costumbres en el trabajo.

El lenguaje utilizado en la letra minera deriva, principalmente, de los movimientos migratorios que aportan letras procedentes del folklore de origen con un incipiente auge urbanístico en Cartagena, se amplía al puerto y aparece un nuevo lenguaje portuario y metropolitano. La variedad de gentes y lugares produce en el lenguaje una progresiva vulgarización y contribuye probablemente a la entonación característica de la zona, como por ejemplo el seseo, la pérdida de consonantes finales en las palabras, la sustitución de unas consonantes por otras (agüelo por abuelo; pare por padre; farta por falta, etc.) y el uso de sinalefas que serán llevadas al cante. Es típico también utilizar la forma verbal en primera persona como recurso expresivo del cante. Entre las palabras más utilizadas en las coplas mineras nos encontramos con minera, Unión, minas, mineras, corazón, barreno, tarantas, penas y galerías.

La métrica de los cantes mineros está compuesta, en su gran mayoría, por cinco versos octosílabos de dos rimas alternas en consonante o asonante. Se repite el primer o el segundo verso, convirtiéndose en una estrofa de seis versos, también con rima alterna.

La temática minera fundamenta sus principios semánticos en aportar un mensaje pleno de contenido en cada estrofa, a pesar de la economía en versos y sílabas. En cada estrofa es habitual encontrar el lenguaje característico de la zona, donde se utilizan muchos nombres de personas, ciudades, lugares y determinadas acciones de faena y de ocio. Además de abarcar principalmente las cuestiones del trabajo podríamos precisar aún más el catálogo de temas mineros: las injusticias sociales, el amor, la familia, la muerte, la religión, la anécdota, la meta-poética (hablar de la copla minera dentro de la misma copla) y la geografía del lugar como la sierra minera, las poblaciones y los nombres de lugares característicos de la zona, o sea, todo lo referente a la toponimia del lugar.

El tema del trabajo en la mina abarca una gran cantidad de letras mineras. Se habla de la labor en el interior de la mina; las secuelas que produce el trabajo en las minas, como enfermedades y la siniestralidad laboral; la muerte; reivindicaciones sindicales, en las que tratan de mejorar las condiciones de trabajo y las remuneraciones recibidas; relaciones patronales donde reclaman un mejor trato del patrón respecto al trabajador; reflexiones metafísicas existencialistas; y otros temas genéricos de los mineros. El poder del propietario de la mina sobre el obrero se refleja en la letra donde el tema en el cobro del trabajo, en forma de vales, expresa una injusticia social.

El tema del amor aparece con una letra de carácter más desenfadado y liviano. Se habla del amor que se tiene a la persona deseada, a la esposa, la madre y el hermano. También aparece en muchas coplas la invocación a la raíz genealógica del personaje en cuestión. El tema religioso surge como vínculo con el más allá y refugio del espíritu ante la inseguridad en el trabajo



y las afecciones de la vida. La anécdota en la copla actúa como noticiero de la cotidiano cuya función es la de informar y advertir. También cita a los cantaores que practican el unte (El Rojo, Antonio Grau hijo, Eleuterio Andreu, Antonia Piñana, Pencho Cros, Encarnación Fernández, Manolo Romero, Pedro el Morato entre otros) y sobretodo es popular esa copla que cita a los pilares del cante. Letra que podemos encontrar de diversas maneras:

«Fueron los firmes puntales
del cante puro minero
«La Peñaranda», «Chilares»,
«el Rojo el Alpargatero»
y «Enrique el de los Vidales» (12).

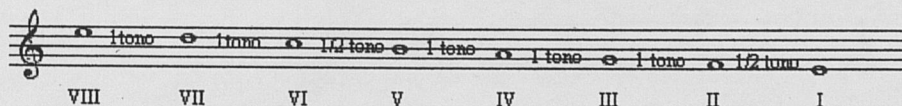
También la podemos encontrar de la siguiente manera:

«Fueron los firmes puntales
del cante cartagenero
la Peñaranda, Chilares,
el Rojo el Alpargatero
y Enrique el de los Vidales» (13).

Por último, resaltemos que la alusión a la toponimia del lugar es muy habitual, se citan ciudades y barrios que formaban parte de la cuenca minera. Junto a estos lugares, aparecen nombres de calles; minas famosas o fabricas de fundición; paisajes típicos de la zona; nombre de calles y de cafés o tabernas populares.

2. Estructura de los cantes mineros.

Los cantes mineros se interpretan en compañía de la guitarra. La melodía de la voz se mueve modalmente, mientras que el acompañamiento lo hace modal, cuando éste es melódico y tonal cuando utiliza acordes. La modalidad elegida para el cante minero es el modo gregoriano llamado «Frigio» o «modo de mi», se transporta a diferentes tonos según las necesidades del cantaor. El modo de mi se caracteriza por poseer los semitonos entre VI V y el II I grados del modo vistos en sentido descendente. Veamos un ejemplo:

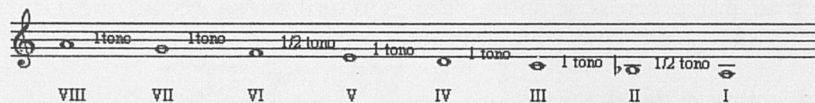


Una de las características típicas del cante minero es el uso del V modal rebajado, escrito como bV, que dota al cante de una doble posibilidad. Por un lado, permite construir un segundo modo superpuesto, cuya tónica modal (primer grado del modo) se situaría en el IV de mi (La). Por otro lado, posibilita

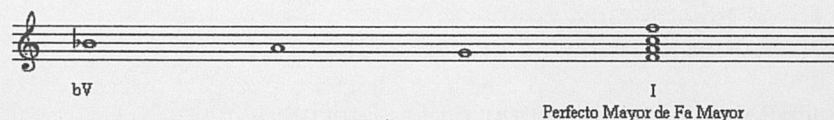


la transformación del modo en una escala tonal en FaM cuya tónica se situaría en el II modal. El modo quedaría configurado de la siguiente manera:

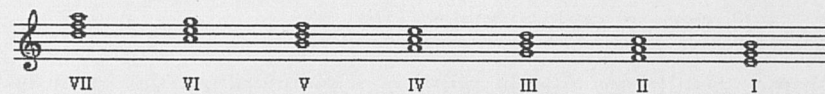
Modo de La.



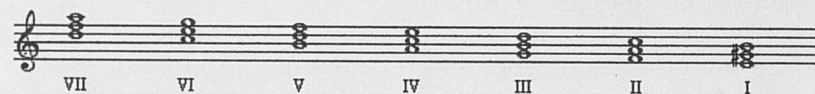
Fa Mayor o Jónico de Fa.



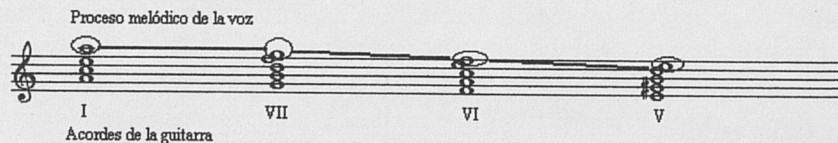
Las triadas modales extraídas de cada uno de los grados del modo nos proporcionan la sonoridad característica del modo, y además, nos acercan a sonoridades tonales. Veamos un ejemplo (14):



Cuando descendemos con los acordes modales desde el IV hasta el I mayorizado, es decir, con la tercera del acorde alterada ascendentemente medio tono, decimos que estamos realizando la «Cadencia Flamenca»:



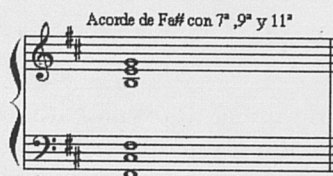
Cuando consideramos el acorde sobre la tónica modal mayorizado como quinto grado de La menor, el segundo tetracordo descendente forma la llamada «Cadencia Andaluza», veamos un ejemplo:



El acorde característico con el que la guitarra acompaña el cante es el de Fa#, tono en el que se suelen cantar los cantes mineros. El tono del cante puede modificarse según la disposición de la voz sin que se altere la construcción del acorde sobre la tónica modal, de sonoridad bastante disonante. Este acorde se denomina «Acorde de Taranta», y por consiguiente, a la



interpretación instrumental basada en éste acorde se la conoce como «Toque por Tarantas». Veamos su disposición en Fa#:

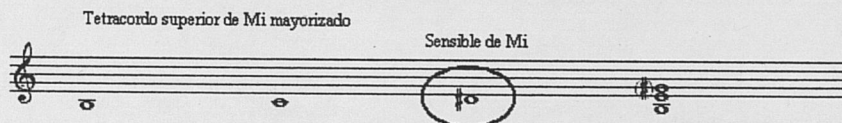


La estructura formal de la minera es idéntica para todas. Básicamente está organizada de la siguiente manera

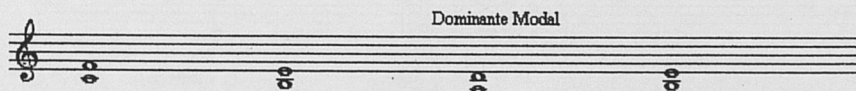
1. La Introducción
2. La Salida
3. El Cante propio de la copla
4. El Remate Final

La Introducción:

Se trata de una parte puramente instrumental realizada por la guitarra. Nos introduce en el tono modal de la pieza y además, expresa el carácter de la misma. Su extensión es facultativa, depende de las características técnicas y expresivas del guitarrista. Utiliza secciones melódicas modales y acordes tonales formados básicamente sobre el II grado cuya función armónica puede ser el acorde perfecto mayor de FaM (15) o como dominante modal. La cadencia final se puede realizar, en primer lugar, con la progresión ascendente desde V VI VII# hasta el I, VII# como sensible de Mi:



En segundo lugar, puede aparecer resolviendo en sentido descendente realizando la siguiente secuencia II-I-VII-I, siendo el re (VII) la sensible modal de mi (I). En este caso la tercera del acorde final no se hace sonar, por lo cual podemos concebir el acorde final simplemente modal:



Curiosamente, el primer ejemplo coincide con la introducción para intérpretes masculinos, el segundo, con la introducción para intérpretes femeninos.

Tras la introducción, el cante se interpreta en compañía de la guitarra para no dejar desnudo a éste. Además, realizará pequeños interludios entre



las partes cantadas con la finalidad de unir las. Cuando el propio cantaor una los tercios a través de melismas, la guitarra no realizará el interludio. Esta acción se denomina «Ligar el Tercio».

La Salida:

La realiza el cantaor que utiliza una serie de onomatopeyas características (16) en forma de melismas a lo largo del modo en sentido descendente. El cantaor calienta la voz, entona el modo en el que realizará el cante, muestra los recursos expresivos de la voz como el vibrato y modulaciones del timbre, ejerce la respiración, caracteriza el cante con el gesto y las diferentes intensidades, y por último, nos muestra las características técnicas del cantaor como son su tesitura y destreza en los giros y floreos melódicos. Dividida en dos secciones, la primera, comienza por VI ascendiendo desde el V, cadencia en sentido descendente sobre el II grado modal. De alta intensidad en la voz, conforme comienza el descenso melismático por grados conjuntos con giros y floreos alrededor de un sonido, la intensidad de la voz disminuye. Este comportamiento se repite en cada sección y tercio del cante, más acusado en unos que en otros. El acorde respuesta de la guitarra a la cadencia de la voz lo realiza con la triada formada sobre el II, que nos sitúa en el acorde perfecto mayor sobre I de FaM, puesto que la voz ha utilizado bV que corresponde al si^b de esta tonalidad. La segunda sección arranca desde el IV al bV hasta, cadencias en el I cuya sonoridad corresponde a Mi con la quinta del acorde como resonancia inferior. Los melismas de la voz son acompañados por la guitarra con el acorde sobre II, mayoritariamente, su triada modal corresponde al acorde de tónica de FaM. En el siguiente ejemplo esquemático de la Salida, podemos ver el comportamiento de la voz, escrita en el pentagrama superior, y la respuesta de la guitarra, escrita en el pentagrama inferior:

SALIDA

Primera Sección
Segunda Sección

V VI bV II IV bV I

II como I de FaM Sonoridad inferior de la quinta de I

El cante de la copla:

Se divide en seis tercios, cada uno corresponde a la interpretación de uno de los seis versos de los que está compuesta la copla. Entre la salida y



el primer tercio, la guitarra realiza un pequeño interludio de reducida extensión. Esto mismo ocurrirá entre los tercios, aunque el quinto y sexto puede estar unido por la voz. La voz realiza el cante desplazándose a través, de los grados del modo, preferentemente por grados conjuntos. Cuando la voz utiliza el bV, la modalidad se armoniza como la tonalidad de FaM. Cuando la voz utiliza el V sin rebajar medio tono, es habitual interpretar la armonía del cante en DoM. Por tanto, podríamos decir que el comportamiento de la voz en el cante es bimodal (17). El arranque del primer tercio puede comenzar por II (18) o bien IV-V (19). También puede comenzar con un salto interválico de cuarta mayor siguiendo la siguiente secuencia de grados: II-III-VI (20), o bien directamente III-VI (21). La cadencia final del tercio en todas las versiones es en II. La guitarra responde con un acorde cuya triada pertenece al VI grado modal, su función armónica sería la de acorde perfecto mayor de DoM. Debemos de tener en cuenta que la voz utiliza el si y aunque se mueva por los grados modales el color armónico corresponde a DoM o Do Jónico. El segundo tercio comienza por bV directamente o ascendiendo a través del IV. La voz cadencia sobre el IV, ascendiendo a este desde el II formando el intervalo característico de tercera mayor con el que cadencia. El acorde respuesta de la guitarra lo construye con la triada formada sobre el II como acorde perfecto mayor de tónica, de FaM, la voz utiliza. bV (si b). El tercer tercio, comienza como el primero, la letra se repite. Debido a la libertad rítmica en la interpretación, es difícil sostener literalmente el ritmo del primer tercio en el tercero. Sin embargo, la sucesión de grados sí es idéntica. La voz cadencia sobre II, el acorde respuesta de la guitarra se construye sobre VI, la función tonal es la de acorde de tónica de DoM. En el siguiente ejemplo esquemático podemos ver el comportamiento de la voz en los dos primeros tercios (22):

PRIMER TERCIO

Salto de 4ª M

Respuesta de la guitarra DoM II VI

SEGUNDO TERCIO

Salto de 3ª M, Giro característico de la Minera.

Respuesta de la guitarra sobre I de FaM



El cuarto tercio arranca partiendo desde el III hasta VII, abarcando el ámbito de una 5ª Justa por grados conjuntos. A partir de ahí, la voz desciende, también por grados conjuntos, hasta el III. La guitarra responde con la triada sobre III, su función armónica es de dominante de DoM. Se puede considerar la tonalidad de SolM (Tono de la Dominante de DoM) cuando la guitarra realiza un floreo inferior con fa# como sensible de sol. Veamos un ejemplo esquemático del cuarto tercio:

CUARTO TERCIO

Ambito de una 5ª Justa

Respuesta de la guitarra sobre III como dominante de DoM

El quinto tercio puede comenzar sobre el II o III, cadenciando sobre el II descendentemente. La línea melódica del cante apenas se mueve, oscila entre el II, III y como mucho el IV. El acorde respuesta de la guitarra se realiza con la triada construida sobre el II con función tonal de tónica de FaM si la voz utiliza si $\flat$, y sobre el VI como tónica de DoM con floreo inferior de si $\flat$ a modo de sensible de do. Cuando la voz utiliza, si $\natural$ y la guitarra responde con el acorde sobre el II, la función tonal es la de una subdominante con séptima de DoM. Veamos un ejemplo esquemático:

QUINTO TERCIO

II o bien III

Respuesta de la guitarra como subdominante de DoM o bien VI como tónica de DoM

Como ya hemos indicado, la voz puede ligar el quinto tercio con el sexto a través, de melismas con su «ayeo» (23) característico. Básicamente se construye melódicamente en base al bV, la cadencia la realiza sobre el II. La guitarra responde con la triada formada sobre II cuya tonalidad corresponde a FaM. Seguidamente comienza el sexto y último tercio que la voz inicia y acaba sobre III de cortos giros melódicos e interválicos, oscila entre dos o



tres sonidos. La guitarra complementa la cadencia con la triada formada sobre III modal cuya función tonal es la de dominante de DoM. Veamos un ejemplo esquemático de este sexto tercio ligado desde el quinto:

MELISMA QUE LIGA EL
5º CON EL 6º TERCIO

SEXTO TERCIO

Respuesta de la guitarra sobre II que
corresponde al acorde de tónica de FaM

Respuesta de la guitarra con la triada modal sobre
III como dominante de DoM.

El Remate:

Es la última parte del cante. Realizado íntegramente por ayeos melismáticos de grados conjuntos a través del modo. De considerable extensión, su longitud depende del cantaor. Puede comenzar por el IV o V y finaliza descendentemente sobre el I. En alguno de estos giros melódicos, el cantaor puede descender por debajo del I hasta el VII inferior como sensible modal de un tono de distancia. La guitarra sostiene el remate, básicamente, con la triada modal formada sobre el II que actúa como dominante modal de la Cadencia Flamenca de Mi. El acorde final aparece mayorizado con sol#. En ocasiones la quinta del acorde (si b) aparece como una resonancia inferior. Veamos un ejemplo esquemático:

REMATE FINAL

Acorde sobre II modal con el que la guitarra sostiene básicamente el Remate Final,

II7 I
Dominante
modal sobre II7

Si tenemos en cuenta al carácter expresivo del cante, las cualidades de la voz como: la intensidad, el timbre, la acentuación y la amplitud interválica, y atendiendo al mensaje de la copla implícito en cada uno de los tercios, podríamos establecer un nuevo esquema formal cuyo resultado final sería el siguiente:



- Introducción.
- Salida.
- Cante de Preparación: 1º, 2º y 3º Tercio.
- Cante Valiente: 4º y 5º Tercio.
- Melisma para Ligar el Tercio.
- Cante Liviano o en forma de Salmo: 6º Tercio.
- Remate Final.

La introducción y la salida no sufren alteración formal apreciable respecto al orden anterior. Al primer, segundo y tercer tercio los denominamos «Cante de Preparación». Se trata de una sección sin grandes alardes en la interpretación, de construcción melódica por intervalos conjuntos, se realiza entre los ámbitos de una quinta o sexta de intensidad media en la voz y timbre homogéneo, oscuro y velado en sus finales. La letra de la copla expone el argumento del cante. Nos ubica en el contenido del mensaje, nos da a conocer el asunto que le ha llevado a realizar el cante. Los dos siguientes tercios son de mayor intensidad en la voz, sobre todo en su salida, especialmente en el 4º tercio que corresponde al «Cante Valiente». El cantaor hace uso de la máxima magnificencia expresiva, amplía el ámbito de la voz casi una octava y rompe el timbre con el característico «Rajo Flamenco» (24) y de mayor claridad. El contenido de la letra es el más reivindicativo y la aptitud del cantaor es más dramática y trágica. Es el tercio elegido para realizar la demanda o denuncia sobre la cuestión planteada en el cante de preparación. En líneas generales, se trata del lugar de máxima tensión en el cante, aunque sus finales son de menor brío sonoro. La actitud de ligar el tercio coincide con la primera estructura formal. El último tercio llamado Cante Liviano, es interpretado como una oración cantada, a modo de salmo, de baja intensidad y timbre velado y oscuro. Los giros interválicos son escasos y de corta amplitud, escasamente una tercera o cuarta. Supone una súplica o lamento por haber sufrido las consecuencias de la denuncia expresada. Suele realizarse oscilando entre dos sonidos por grados conjuntos. El Remate Final suele ser muy adornado y acrobático, por grados conjuntos deslizándose a través del modo sobre el que se cimienta el cante.

La minera, al pertenecer al grupo de las cantes Libres y de Levante, no está sujeta a ningún tipo de organización formal asociada a la métrica del compás o el ritmo, como ocurre con otros cantes. Este es el motivo que me ha llevado a construir una estructura formal que toma como parámetros diferenciales los procesos cadenciales de la voz, la guitarra, el contenido de la letra y los elementos expresivos que intervienen en la interpretación.

Tras este análisis formal, armónico y apuntando hacia lo estático, podemos extraer una serie de conclusiones que a continuación paso a enumerar. En primer lugar, la minera armónicamente tiene un comportamiento modal y tonal, lo que podríamos definir como «Bimodal» Frigio y Jónico. En segundo lugar, la guitarra realiza una introducción, puramente instrumental alternando el uso de melodías modales con armonías tonales, efectuando la cadencia final con la triada mayorizada del acorde sobre I. En tercer



lugar, el cante se realiza entre el modo elegido y la tonalidad mayor correspondiente al II FaM cuando la voz utilice $si\flat$ y el VI DoM cuando la voz utiliza $si\sharp$. En cuarto lugar, la guitarra acompaña el cante con sonidos aislados y con pequeños interludios instrumentales entre tercios como nexo de unión de estos. En quinto lugar, las cadencias realizadas al final de cada tercio por la voz son respondidas por la guitarra de manera tonal, realizando un círculo de quintas que podemos ver en el siguiente cuadro, tomando como referencia el modo de mi frigio:

Nombre de la parte correspondiente a la estructura formal	Grado modal sobre el que cadencia la voz.	Respuesta de la guitarra correspondiente al acorde tonal.
Introducción	Sección puramente instrumental.	Mi (Tercera mayorizada), ascendiendo desde $re\sharp$
		Mi ascendiendo por escala menor armónica con $re\sharp$ como sensible.
Salida	Primera Sección II Segunda Sección I	FaM Mi mayorizado
1º Tercio	II	DoM
2º Tercio	IV (Con bV en la melodía)	FaM
3º Tercio	II	DoM
4º Tercio	III	Sol dominante de DoM
5º Tercio	II (Con o sin bV en la melodía)	DoM con $si\flat$, FaM con $si\sharp$
Liga tercio	bV	FaM
6º Tercio	III	Sol dominante de DoM
Remate Final	I	Cadencia Flamenca.

En sexto lugar, la voz en el segundo tercio realiza el giro característico de tercera mayor ascendente, propio de la minera al final del Tercio. En séptimo lugar, el ámbito general de la voz en la minera no excede de una novena, una octava por arriba de la tónica modal y una segunda mayor por debajo de ésta.

Como conclusión final, podríamos decir que la Minera es un cante flamenco asociado al entorno del trabajo de las minas y sus consecuencias socio culturales. Gestado en la misma cuenca minera de la sierra de Cartagena, debe su creación al aporte musical de los Fandangos, a la estructura del cante por Malagueñas, de la aportación que a la letra minera realiza la jerga propia de la zona, a la labor creadora del Rojo el Alpargatero, D. Antonio Chacón, Antonio Grau (Hijo), a los cantaores de la zona y al



Pencho Cros, "torre de coplas y penas, voz minera de La Unión", como lo definió el poeta Antonio Murciano. (Foto de Archivo)



propio Festival Nacional del Cante de las Minas en La Unión. Es un cante flamenco cuya peculiaridad es el empleo de una temática que contiene la protesta obrera y social. Creados a partir del modo frigio de mi y con un comportamiento modal y tonal, acción que le confiere un carácter Bimodal, su estructura formal es invariable. Su cante se caracteriza por evitar grandes saltos interválicos, especialmente en el último tercio, siendo el cuarto de mayor vigor y dramatismo en la interpretación. Basado en giros melódicos por grados conjuntos, el cante se realiza siempre en sentido descendente, a modo de un canto gregoriano decorado con largos y profundos ayeos de giros melismáticos.

Todos los ejemplos esquemáticos de este artículo, han sido extraídos del análisis formal y musical de las mineras transcritas a partir de la Antología sobre el Festival del Cante de las Minas que el sello RNE ha producido en sus cinco volúmenes; de la colección Historia del Flamenco de Ediciones Tartessos; Cante de las Minas, editado por Big Bang; Flamenco Histórico, editado por Dial Discos; Antología del Flamenco, editada por Hispavox; Por Tarantas, tarantos, Cartageneras y mineras, editado por EMI y Antonio Piñana producido por Antonio Ariza.

Con este trabajo tan sólo pretendo aportar una visión razonada de la historia más característica y la estructura musical del cante por mineras, y a su vez, facilitar un punto de encuentro entre la música flamenca transmitida por vía oral y la música culta occidental. Obviamente, este artículo no es una guía instructiva para el cantaor flamenco, al que por tradición familiar y herencia popular ya le ha sido trasvasado el conocimiento estructural, musical y estético necesario para interpretar el cante minero. Se trata más bien, de aproximar el flamenco al lenguaje técnico con el que nos entendemos en los dominios de la música occidental del llamado repertorio culto, revelando y traduciendo el comportamiento esencial y espontáneo del cante a través de estructuras formales y armónicas, propias de ese sistema lógico escrito de tradición occidental. La lectura de los ejemplos cadenciales, para cualquier músico que entienda, comprenda e interprete a través de este lenguaje musical, puede facilitar el acompañamiento de una minera al piano o con cualquier otro instrumento polifónico. No pretendo reducir a cero las distancias establecidas entre la práctica del cante flamenco por mineras y la música culta, pero si proponer una humilde forma de aproximación a una estética, rica en mensajes y sentimientos, con una ya sólida tradición.



NOTAS

- 1.- La explotación en forma de partidas se realizaba arrendando las minas a sus propietarios para ser explotadas por trabajadores particulares y autónomos.
- 2.- Si estos cantes estuvieran destinados a acompañar la danza, se les denominaría cante atrás. Lo importante en esta modalidad es el baile que adquiere el papel de protagonista en el espectáculo.
- 3.- A continuación, podemos ver un ejemplo de letra, donde se refleja, a modo de crónica, por el contenido de su mensaje y el modo de informar como noticia, la llegada del «Rojo el Alpargatero». Es posible que proceda de la práctica del trovo, tan característica de la Región de Murcia:

*Ha llegado un forastero
a la Sierra de La Unión,
no trabaja de minero,
lo llaman en la región
El Rojo el Alpargatero.*

*Se ha establecido en La Unión
El Rojo el Alpargatero.
Canta como un ruseñor,
no trabaja de minero
pues del cante es lo mejor.*

- 4.- En este saber, como afirma Parra en el siguiente comentario, tan solo caben conjeturas: «Pero... ¿cómo cantaría aquel «Rojo el Alpargatero» que, desde la Baja Andalucía, desde uno de los vértices del triángulo mágico del flamenco, Sevilla, y pasando por Málaga, llegó hasta La Unión en un recorrido hacia el fracaso, hacia el olvido? Quizás aprendió la hondura flamenca por Cádiz o por Sevilla. Y luego, en Málaga, puede que a esa hondura le pusiese, con los cantes más acaramelados de aquella zona, unas gotas de dulzura. La que trajo hasta aquí para envolver el folclore local en el alma profunda del flamenco». Antonio Parra Pujante, «Las cenizas anónimas de «El Rojo el Alpargatero»», en: *El Papa Flamenco*, Excmo. Ayuntamiento de La Unión, Murcia 1972, pág. 148-149.
- 5.- Sin embargo, en el siguiente comentario de Génesis García, podemos apreciar como el Rojo pudo instituirse, más bien, como una figura influyente popularmente, en cuanto al cante se refiere, que en un cantaor consumado: «Tirios y troyanos admiten que el Rojo fue el «creador» del cante de las minas. A esto hay que añadir, sin duda, que la enorme popularidad del Rojo, reflejada con sospechosa insistencia en las coplas, no tiene necesariamente que ir pareja con sus méritos de cantaor. Porque dicha popularidad pudo, en parte, deberse al hecho de que el Rojo, arrogante, seguro de sí mismo, dueño de los negocios en que los demás se ganaban la vida, sería una figura apta para ser ensalzada por quienes le rodeaban y que de él dependían. El Rojo se convirtió en el gran patriarca cantaor, dueño de tabernas, posadas y cafés, señor de la afición local que en sus establecimientos se profesionalizaba y que tanto le ensalzó». Génesis García Gómez, *Cante Flamenco, Cante Minero. Una interpretación sociocultural*, Editorial Anthropos, Murcia 1993, pág. 248.
- 6.- El siguiente comentario de Navarro y Akio Iino, nos aporte un criterio más, que



legítima la aportación creativa de Antonio Grau al cante minero: «En realidad aun sin disponer de ninguna grabación que permita valorar objetivamente los cantes de Rojo, hay suficientes elementos de juicio para poder afirmar que el Alpargatero tuvo que ser, como mínimo, un extraordinario intérprete de los Cantes de las minas. Así lo estimaron sus contemporáneos y así ha quedado recogido en la famosa letra:

*Fueron los firmes puntales
Del cante cartagenero
La Peñaranda, Chilares,
El Rojo el Alpargatero
Y Enrique el de los Vidales.»*

José Luis Navarro y Akio Iino, *Cantes de las minas*, Ediciones de la Posada, Córdoba 1989, pág. 26.

- 7.- Hoy podemos encontrar estas grabaciones recopiladas en la colección de testimonios flamencos en: «*Historia del Flamenco*», volumen 40, Ediciones Tartessos, Sevilla.
- 8.- Es así como Andrés Salom relata el hallazgo de Piñana por parte de Antonio Grau: «Muy mermado de facultades a sus cerca de ochenta años, no paró hasta encontrar el cantaor dotado de facultades y fino oído en quien depositar su caudal de sabiduría. Hubo algunos intentos infructuosos hasta dar con Antonio Piñana, un cantaor que ya poseía ciertos conocimientos sobre dichos cantes. Con todo, el aprendizaje fue duro y largo, con centenares de sesiones, algunas de ellas tempestuosas. Pero siempre acabó por imponerse, por una parte la gran afición del discípulo, y la tozudez y empeño del maestro por otra». Andrés Salom Amengual, *Los Cantes Libre de levante*, Editora Regional de Murcia, Murcia 1982, pág. 88.
- 9.- Este es un ejemplo de letra de la malagueña de Concha la Peñaranda:

*Lo mejor que hay en el cante
De Levante, es Cartagena,
Y si en el cante te empeñas,
Escucha a «La Peñaranda»
Cantando su malagueña.*

Andrés Salom Amenguas, *Los Cantes Libre de Levante*, Editora Regional de Murcia, Murcia 1982, pág. 84.

- 10.- Se trata de una grabación de 1916 en placa de pizarra catalogada como Malagueña Levantina, titulada «Di a la guitarra que suene». Se la consideraba como un derivado de la minera del Rojo y la taranta de la Gabriela.
- 11.- Andrés Salom nos comenta el papel que desempeñó Eleuterio respecto al Festival del Cante de las Minas: «Eleuterio coincidió en los últimos años cincuenta en La Unión con Antonio Grau Dauset, el hijo de El Rojo el Alpargatero, y entre los dos contribuyeron, juntamente con la organización de las primeras ediciones del festival, a dar un nuevo rumbo a lo que hoy se entiende por cantes de Levante. Los estilos de uno y otro constituyen una especie de savia vivificadora de estos cantes en esta su segunda época que

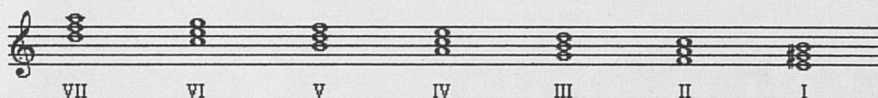


Uno de los magníficos carteles pintados por el artista local, Asensio Sáez, para el Festival del Cante de las Minas. (Foto de Archivo)



estamos viviendo». Andrés Salom Amengual, *Los Cantes Libre de Levante*, Editora. Regional de Murcia, Murcia 1982, pág. 87.

- 12.- Asensio Sáez García, *La Copla Enterrada*, Ayuntamiento de La Unión, La Unión 1998, pág. 64.
- 13.- Génesis García Gómez, *Cante Flamenco, Cante Minero. Una interpretación sociocultural*, Editorial Anthropos, Murcia 1993, pág. 246.
- 14.- Si observamos de nuevo esta serie de acordes podemos extraer la siguientes funciones armónicas:



Acorde sobre VI como perfecto mayor de DoM, IV como perfecto menor de Lam, I como perfecto mayor de MiM y como dominante de Lam. II como subdominante de DoM y VII como subdominante de Lam. Si la voz utiliza bV, II como perfecto Mayor de FaM, bV como subdominante de FaM, VII como perfecto menor de Rem, VI como dominante de FaM, y I como dominante con séptima de FaM si la quinta del acorde aparece rebajada medio tono.

- 15.- Recordemos que tomaremos como modo base el «frigio» de mi para expresar las funciones armónicas de los grados del mismo.
- 16.- El «Ay», como sonido que simboliza la queja flamenca es el más característico. También se suelen utilizar otros como «Ay e o» o bien «Ay ia eo», etc. Su uso y elección depende de cada cantaor.
- 17.- Con la expresión Bimodal nos referimos al doble comportamiento modal de la melodía y tonal de la armonía que forma parte del cante. Si consideramos que el sistema tonal adquirió el modo Jónico para formar el modo mayor, la bimodalidad de los cantes mineros es producida por el uso de los modos Frigio y Jónico.
- 18.- Minera cantada por Antonio Piñana titulada «Con mi carburico». Antología del Festival Nacional del Cante de las Minas, volumen I, RNE, corte 3.
- 19.- Minera cantada por Pencho Cros titulada. «Se oye un grito en el hundío», Antología del Festival Nacional del Cante de las Minas, volumen I, RNE, corte 5.
- 20.- Minera cantada por Encarnación Fernández titulada. «Tan fuerte subo a la grura», Antología del Festival Nacional del Cante de las Minas, volumen III, RNE, corte 5.
- 21.- Minera cantada por Mayte Martín titulada «Quiero hacer fuerza y no puedo», Antología del Festival Nacional del Cante de las Minas, volumen I, RNE, corte 9.
- 22.- Recordemos que el primero y tercero se comportan de idéntica manera en cuanto al proceso cadencial de la voz y la guitarra, por tanto no hará falta mostrar el ejemplo esquemático del tercer tercío.
- 23.- El «ayeo» es un término genuinamente flamenco con el que se denomina la acción de realizar los melismas de la voz con las onomatopeyas características del cante.
- 24.- Por la manera de ser concebido podríamos denominarlo como el grito expresionista del cante minero.



Pastora Pavón "Niña de los Peines" en los mejores años de su vida artística, compartida con su marido el gran cantaor Pepe Pinto. (Foto de Archivo)



LA NIÑA DE LOS PEINES: SU LEGADO ARTÍSTICO

CARLOS ARBELOS

Muchos de nosotros no hemos tenido el privilegio de escuchar a «La Niña» en vivo y en directo –como se dice– y debimos conformarnos con escuchar sus grabaciones en discos antiguos de 78 RPM en que a su voz, su sumaban innumerables ruidos y lo que comunmente se llaman «frituras»; sin embargo a pesar de esas dificultades, nos dábamos cuenta de la enorme dimensión artística de ella. Por otra parte, estaban los artistas que sí habían compartido tiempo con ella y recreaban sus cantes, y de esa forma volvíamos a darnos cuenta, que la figura de Pastora, tuvo una importancia descomunal en la historia del arte flamenco.

Hoy gracias al esfuerzo de la Consejería de Cultura y del Centro de Documentación de Flamenco disponemos de una colección de 12 CD que recogen más de 250 cantes de la Niña de los Peines, que han sido tratados digitalmente y de esta forma –gracias a los avances tecnológicos– se pueden escuchar esas grabaciones tal como fueron realizadas, sin «frituras» y sin ruidos añadidos.

Junto con esta obra discográfica que Pastora ha legado, también están los múltiples testimonios que durante su vida se produjeron y que contribuyen a que nos hagamos una idea de la importancia de ese legado.

Comenzaré mi relato con el pensamiento y sentimiento que Federico García Lorca tuvo de ella.

Él dijo en su conferencia sobre «El duende»....

«Una vez la cantaora andaluza Pastora Pavón, La Niña de los Peines, sombrío genio hispánico, equivalente en capacidad de fantasía a Goya o Rafael el Gallo, cantaba en una tabernilla de Cádiz. Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo; y se le enredaba en la cabellera o la mojaba en manzanilla o la perdía por unos jarales oscuros y lejanísimos. Pero nada; era inútil. Los oyentes permanecían callados.

Allí estaba Ignacio Espeleta, hermoso como una tortuga romana, a quien preguntaron una vez:

‘¿Cómo no trabajas?’; y él, con una sonrisa digna de Argantonio, respondió: ‘¿Cómo voy a trabajar, si soy de Cádiz?’.



Allí estaba Elvira la Caliente, aristócrata ramera de Sevilla, descendiente directa de Soledad Vargas, que en el 30 no se quiso casar con un Rothschild, porque no la igualaba en sangre. Allí estaban los Floridas, que la gente cree carniceros, pero que en realidad son sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión, y en un ángulo el imponente ganadero don Pablo Murube, con un aire de máscara cretense. Pastora Pavón terminó de cantar en medio del silencio. Solo, y con sarcasmo, un hombre pequeñito, de esos hombrines bailarines que salen de pronto de las botellas de aguardiente, dijo en voz muy baja: '¡Viva París!', como diciendo: 'Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa'.

Entonces la 'Niña de los Peines' se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar, sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción, para dejar paso a un duende furioso y avasallador, amigo de los vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes, casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito lucumí apelonados ante la imagen de Santa Bárbara.

La «Niña de los Peines» tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poderse mantener en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre, digna, por su dolor y su sinceridad, de abrirse como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni».

Bien, esto es lo que pensaba y sentía el poeta asesinado en Fuente Vaqueros sobre «La Niña de los Peines», pero podrán estimar que esta es la opinión de un poeta y ya se sabe que los poetas cuando algo les gusta tienden a agigantar su fantasía y dan rienda suelta a su imaginación -con perdón a todos los poetas-.

Entonces, supongamos que el juicio de Federico no es fiable....

Frente a esto localicé otro juicio que genera menos dudas. Éste es el de una periodista, también contemporánea de «La Niña». Se trata de Carmen de Burgos una de las primeras mujeres periodistas que tuvo éste país, que firmaba sus artículos con el seudónimo de «Colombine» y que ha tenido el honor de ser la primera mujer periodista especializada en el arte flamenco.

Ella dice en un reportaje sobre Pastora en el año 1932:

«Así como a la belleza japonesa, le basta con su venus de ojos oblicuos, chata y de pómulos salientes, hay otra belleza frente a la belleza evidente. 'La Niña de los Peines' es muy morena, chata, de boca grande y de ojos rasgados. Es de una juventud desgarradora, profunda, por los



avarares de su canto. Le dan una gran seriedad esas cejas suyas, reflexivas sobre sus cuatro ideas de pasión. En el tablado, sentada en su silla como una reina dominadora dejando que la guitarra se entone para entrar a cantar, «La niña de los Peines» se eleva sobre sí misma; los golpecitos del pie con que acompaña a la guitarra son elocuentes e imperiosos, «tín-tipitín tipitín».

Mira hondamente a la sala, mira como se mira al vacío cuando se está loco de pena o de amor, cuando se piensa en otra cosa o en algo gravísimo que turba el corazón. Son largos los solos de esa guitarra que la acompaña. Ella, llena de importancia, se deja esperar mucho, mucho, y al fin dice la primera queja de su cantar. Es un alarido, primero desgarrado, muy desgarrado, casi ritmo, pero al que salva una cadencia profunda con que ella lo ordena y lo armoniza de un modo inevitable. Así se ve que el grito salvaje, desacertado y sincero, era necesario a la belleza del cantar para darle unas entrañas vivas y conmovedoras.

Esto es lo maravilloso, de este flamenco que canta 'La Niña de los Peines', del verdadero flamenco que es la prosa, el grito desesperado, bronco, cortado, espontáneo, de una altura inaudita, la salida brusca, la ocurrencia estupenda, convertida en un canto de clavijas apretadas, de medida precisa, de admirable enlace con la música.

Nada más serio que este flamenco de «La Niña de los Peines» y a la vez nada más gracioso cuando ella lo acaba, lo salpica con esos triquitraques de palabras, con esos estribillos arbitrarios y cortados en que se olvida y se burla de su dolor haciéndolo más agudo, en que juega y jinetea con su pena, con el malabarismo admirable de su voz, siempre llena de una sensibilidad sangrienta.

Me será inolvidable cómo he visto a 'La Niña de los Peines' de litúrgica, de erguida, pestañeando mucho sus ojos como esas estrellas que titilan nerviosas algunas noches, su boca abierta negramente abierta y torcida, para dar toda su voz, respirando ávidamente el mucho aire que necesita su cantar. «La Niña de los Peines» es, frente al cante académico, el canto libre, que sorprende con matices desconocidos de la voz en honduras desconocidas del alma, ecos misteriosos y combinaciones extrañas de una cadencia áspera a la par que dulce.

Movida por la curiosidad de ver de cerca a esta mujer tan genuina representante del alma andaluza, de ese alma elegíaca, apasionada, consumida en su propia pasión, he ido a ver de cerca a «La Niña de los Peines» para oírla hablar como la he oído cantar, como si deseara se completase en mí su figura».

Y sigue «Colombine» con un reportaje, en el que la que más habla es la madre de la Niña...

Bien, ya tenemos dos juicios, el de un poeta y el de una periodista, sin embargo ante ellos me podrán decir, «pero es que estos juicios no los podemos confrontar con sus autores porque ambos están muertos». Y es



Pastora Pavón, en su madurez artística. (Foto de Archivo)



cierto, desgraciadamente no podemos hablar con ellos para que nos amplíen y nos maten esas opiniones...

Entonces he buscado el juicio de personas que sí han estado con nosotros y también valoran el legado artístico de «La Niña».

El primero que he recogido es el de Antonio Reina, que además de ser un gran aficionado y coleccionista de discos, escuchó cantar a Pastora muchas veces y quien sostiene «No ha existido una cantaora más fecunda ni más enciclopédica que Pastora. Nadie ha tenido su aroma, ni nadie se le ha podido igualar».

Y también he recurrido a la opinión de un artista, por todos nosotros conocido, que sabe hacer gala de sobriedad y es poco dado a los juicios elogiosos. Se trata de Calixto Sánchez que así opina sobre «La Niña».

«Pastora recoge toda la herencia de los cantaores anteriores y añade sus propias aportaciones pero, para poder realizar esa tarea, es necesario tener una condiciones vocales extraordinarias. No se trata de 'repetir' lo que los demás han cantado como si de una máquina se tratase. ¡No! Se trata de conocer las músicas como son, de hacerlas con todas sus dificultades y además darle a cada cante su 'personalidad', su 'aroma' ».

Y añade: «En conjunto la voz de Pastora se puede definir como una voz natural, sin impostación, femenina, sin apoyaturas falsas de nariz o de cuello y sin estridencias. No tuvo la conocida entre los flamencos 'voz de nariz' cuya técnica consiste en cerrar la salida nasal y apoyar la voz en la nariz, ni tampoco 'la voz de cuello' o 'garganta' en la que la apoyatura se produce en la faringe produciendo un sonido rasposo y trágico pero con una voz cautiva, que hace que todos los cantes suenen de forma parecida. Tampoco fue la suya una 'voz estridente' en la que el intérprete canta al límite de sus facultades buscando sólo un sonido, de modo que la estructura musical queda sacrificada a esta idea».

Pero si esta opinión nos resulta un poco fría y técnica he buscado la opinión de un periodista, también conocido por todos nosotros y a quien podemos recurrir en cualquier momento, que es Alfonso Eduardo Perez Orozco quien en un programa radial para la ciudad de Sevilla, de los primeros años de la década de 1960, dirigido por Romualdo Molina decía de ella:

«Asombra la agudeza de su mirada, la nobleza de su mentón, el dibujo de su boca que abre el camino de la más fabulosa caja de producir sonidos que es su garganta, capaz de producir mujer. Pero quizás lo que más nos admira es el recatado e intuitivo sentido de servidora de otro mundo que ella posee. Nunca ha querido comprender toda su grandeza. Ella en la vanidad propia de los genios, podía haber cercado el cante y haberlo hecho un coto cerrado, suyo y personal. Podía haberse servido del arte y de los hombres. En cambio ha comprendido que todo lo que llevaba dentro era para maravillar a los que la rodeaban, y adoptado la más generosa de las actitudes, la de vivir para los demás, vivir para cantar, y no la habitual, en todas las épocas de cantar para vivir».



"La Niña de los Peines", en plena gloria artística. (Foto de Archivo)



Y tras escuchar unos cantes de Pastora en la emisión radial vuelve la voz de Alfonso Eduardo y dice:

«Del mundo entero, desde el Japón a California, llega el eco del triunfo perenne que conquista la Niña de los Peines. Es posible que en Sevilla, porque es la cuna de tantos artistas impares, de tanta figura insigne, de tanta gloria rotunda y mundial, es posible que en Sevilla sea donde menos se la conoce y reconoce»

Y concluye: «Cuando, de prisa y al paso, eludiendo el bullicio de las horas punta, pasa el sevillano delante del «Bar Pinto» ahí en La Campana, no vuelve la cara hacia la butaca metálica donde está sentada Pastora, con su empaque de reina. Ese sevillano, no sabe que cruza delante de una de las más grandes cantantes de todos los tiempos, delante de una de las glorias de España, en lo que de siglo corre».

Pienso que con estas cinco opiniones podemos comenzar a hacer un retrato de lo que Pastora nos dejó y comenzar a tener en claro cómo se valoraba y valora el legado artístico que nos ha dejado.

Legado que, curiosamente en el mundo flamenco fue y es unánime. Todos opinan que fue una genial cantaora, creadora indiscutible y de amplios y enciclopédicos conocimientos sobre la base de lo que habían construido Manuel Torre y Antonio Chacón -por cierto contemporáneos de ella- enriqueciéndolo y recreándolo musicalmente. Tal vez la única voz discordante haya sido la de Juan Talega, quien considerándola una gran artista tenía sus dudas, en un momento, sobre sus cantes por siguiiriyas, según expresa Anselmo González Climent en su correspondencia reproducida en la revista «Candil». Pero por lo visto Talega, luego se habría convencido del conocimiento de la artista, porque nunca luego vuelve sobre el tema.

Podemos decir sin equivocarnos que en todos los tiempos se coincide en que sus cantes poseen ricos matices, combinaciones melódicas y rítmicas, que su voz era musical y templada, muy dulce y nada estridente, capaz de engrandecerse en los cantes 'ad libitum' -o libres- y de conmocionar al oyente con sus 'sonidos negros'. A la vez que saber jugar con los recursos y garbo personal en los estilos festivos. En definitiva su gran conocimiento de los cantes, que la hacían una cantaora larga, su amplio juego de matices del blanco al negro fueron los elementos y recursos con que provocaban esa gran inquietud y conmoción en quienes la escucharon personalmente e incluso en quienes la oímos a través de las grabaciones, hoy recuperadas.

Y sobre ese legado artístico existen cosas que son archi conocidas por los artistas y aficionados, y otras que no lo son tanto. De todas ellas vamos a hablar, no ya basándonos en opiniones personales como lo hemos hechos con los cinco juicios que he volcado al comienzo de ésta charla, sino con el análisis de la discografía que hoy tenemos a nuestra disposición.



Una de las cosas más difundidas de «La Niña» son sus famosos tangos que le valieron el apodo de «Niña de los Peines», estos tangos creados por ella, los han cantado casi todo los artistas y no hay joven que empiece a hacer sus pinitos en el mundo del cante que no los conozca. Si bien son los que la catapultaron a la fama, entiendo que no es la obra musical de más envergadura que ha legado. Sin embargo, son los que más difusión han tenido, de los que más éxito comercial le han brindado. Es como el caso de Paco de Lucía con la rumba «Fuente y Caudal» de su disco «Entre dos aguas», que es el tema que más ha vendido en toda su historia, pero no es —ni por asomo— una de sus mejores creaciones.

Los tangos de Pastora en cuestión son aquellos de:

Peinate tú con mis peines,
mis peines son de canela,
quien con mis peines se peina,
canela fina se lleva.

Unos tangos que según los estudiosos tienen su origen en coplas que interpretaban «La Antequerana» y Carmen «La Trianera» y que fueron grabados por primera vez por «La Rubia de las Perlas» en 1911.

De todas manera sobre ellos hay dos versiones más que la misma «Niña» interpretaba según su estado de ánimo o su memoria en aquel día.

Una es:

Peinate tú con mis peines;
mis peines son de canela;
quien se peina con mis peines,
salero lleva de veras.

Y la otra dice:

Peinate con mis peines:
que mis peines son de azúcar,
quien con mis peines se peina,
hasta los dedos se chupa.

Hasta ahora, he hablado de cosas intangibles, valoraciones, recuerdos y todo lo que conforma la memoria oral, que en los artistas se transforma en cante.

Todos hemos escuchado a algun cantaor en una reunión decir «Pues mira, fulano cantaba de esta manera» y nos reproduce una copla o un estilo. Si la persona a que hace referencia está muerta esto contribuye a su prestigio y decimos «Fulano hace los cantes de mengano» que muy pocos lo escucharon y esto enaltece su figura.

Pero entendamos que la memoria y sobre todo la memoria oral, no es un bien con una estructura lógica, ni con una formula técnica perfecta.



A veces recordamos una cosa y a veces otras, y otras veces nuestra memoria es selectiva: recordamos lo que queremos y otras se nos olvidan, o también ocurre, que nuestra memoria se va transformando, y hechos que ocurrieron de una manera, nuestra memoria los va adaptando a nuestra sensibilidad, cuando no a nuestras necesidades, y resulta de esto que el último cuento que contamos no es igual al primero que relatamos.

Todos estos elementos y muchos más, que se encuentran en cualquier tratado de sicología, me hacen poner en tela de juicio el valor de la memoria oral. ¡Atención! No digo que no exista.... sino que no es cien por ciento fiable.

Hace sólo unos días, hablando con un cantaor ya mayor, me decía con absoluta convicción que «La Niña» —a quien había escuchado muchas veces— era la que más desafinaba del mundo y me reproducía en su cante esas faltas de ortografía en la afinación de «La Niña».

Obviamente yo puse entre paréntesis su comentario, pero por respeto a su edad y a sus blancas canas no entré en discusión, porque habiendo escuchado los más de 250 cantes que acaba de reproducir la Junta de Andalucía no escuché ningún desafinado. Tiempo habrá para que yo le haga escuchar los cantes que él recuerda desafinados, porque algunos de ellos tenemos la suerte de que están grabados.

Ello me afirma en que la memoria oral no siempre es fiable. Y para mayor abundamiento tenemos el caso paradigmático de Antonio Mairena, quien decía que con un hilito de cante que había encontrado, reconstruía un paño entero. Y ese paño, que su capacidad musical había creado —atribuyéndole poderes mágicos a su memoria— se lo atribuía a fulano o zutano.

Pero dejemos el tema de la memoria oral, que es trabajo para antropólogos, etnógrafos y psicólogos y centrémonos en lo que tenemos de verdad en el cante de Pastora Pavón, que son sus cantes recogidos en cerca de 400 placas, de las cuales se han recuperado 258 cantes.

Ya metiéndonos en la discografía de la que hoy disponemos, conviene en principio señalar varias cosas. En primer lugar no todo lo que un artista interpreta queda recogido en sus discos, ni siquiera en una discografía —como veremos más adelante— tan extensa como la de «La Niña».

Yo mismo poseo, una colección de 19 recitales-conciertos de Camarón de la Isla, grabados en directo. En ésta colección —por cierto que no la presto— aparecen muchos estilos que no se encuentran en su extensa discografía que alcanzó los 23 discos de larga duración entre long plays de vinilo y los más modernos CD's.

En segundo término lo que queda registrado, y sobre todo en los años que Pastora Pavón grabó no se corresponde con su verdadera capacidad vocal y el expresivo sentimiento que ponía en sus actuaciones. Hay una famosa anécdota que es muy conocida, pero que no me resisto a incluirla aquí a cuenta de lo que estoy analizando.



Quienes escucharon personalmente a la Niña de Los Peines -que por cierto, aún quedan muchos que han disfrutado de ella- insisten en que las grabaciones son incapaces de fidelizar la calidez de su voz, sus inperceptibles templos y sus matices sonoros de gran musicalidad. Cuentan que cuando Tomás Pavón -aún adolescente- escuchó las primeras grabaciones de «La Niña» exclamó «¡Esa no es mi hermana!».

También hay que resaltar la confusión en el etiquetado de los cantes en las placas grabadas, ya que por aquel entonces el artista grababa y adios, se iba. Hoy en día, el artista participa en todo el proceso de producción y esas confusiones son menos frecuentes. Las casas discográficas de la época además poseían una imaginación prodigiosa. Así por ejemplo en una grabación de Pepe Marchena aparece en los créditos «Tango argentino al estilo gitano», porque jamás he escuchado cantar a un gitano un tango criollo, otra cosa es lo que hace Chano Lobato con el «Volver» de Carlos Gardel por bulerías.

En cuanto al caso de Pastora, Romualdo Molina relata una sabrosa pero no menos disparatada anécdota en relación a un cante que grabó en junio de 1929. Cuenta lo siguiente: «canta la copla que comienza 'De noche y día', Sería cartagenera del Rojo el Alpargatero para Piñana, taranta cartagenera para José Luis Navarro, cartagenera clásica para Miguel Espín, fue grabada por don Antonio Chacón como taranta y José Blas Vega se la atribuye a Antonio Chacón como cartagenera propia, como un propio aporte personal».

¿Qué será lo que cantó Pastora? Ni los más doctos doctores se ponen de acuerdo.

Y a esto hay que añadir, que la duración de las grabaciones en las placas tenían un tiempo determinado, casi siempre inferior al que los artistas de la época utilizaban en sus actuaciones en directo, lo que supone la pérdida de coplas o el añadido de algún otro estilo, sobre todo en los remates.

Con estos elementos presentes, voy a intentar que nos acerquemos al legado artístico de «La Niña de Los Peines» y en esto voy a tomar como referencia un trabajo realizado por la doctora en antropología y buena aficionada y amiga Cristina Cruces Roldán, de la Universidad de Sevilla, que si bien es un trabajo reciente ya es -considero- un 'clásico' entre los estudiosos que han tenido acceso a él.

La primera aproximación a los estilos registrados y recuperados digitalmente nos permite encontrarnos con las siguientes formas anotadas en los discos grabados entre 1910 y 1950. Nada más y nada menos que 40 años de su dilatada vida artística:

34 bulerías,
30 soleares,
28 tientos,



- 23 cartageneras,
- 23 siguiрийas,
- 20 sevillanas,
- 18 fandangos,
- 16 peteneras,
- 12 tarantas,
- 8 alegrías,
- 7 farrucas,
- 7 malagueñas,
- 6 garrotines,
- 5 bulerías por soleá
- 5 saetas,
- 4 tangos,
- 3 granainas,
- 2 rumbas

y uno de cada uno de los siguientes estilos: caracoles, asturianada flamenca, bamberas, colombiana, guajira, milonga y vidalitas.

Pero la doctora Cristina Cruces, no se queda conforme con esta descripción y busca ahondar más en esos palos y estilos y rebusca -con paciencia infinita-, una a una las coplas que aparecen en ellos. El resultado como ella misma dice «es formidable»:

Nos encontramos con que:

De las 174 coplas por bulerías, 152 corresponden a bulerías cortas, 12 a cuples por bulerías, y 10 a canciones folclóricas, villancicos y otras adaptaciones al ritmo de las bulerías

Por tientos son 84 coplas.

En las soleares encontramos 73 coplas, de las cuales 26 corresponden a El Mellizo, 17 a La Serneta, 13 a Frijones, 8 a Alcalá y 6 a Triana, dos jilicas de Pepe Marchena y una de Teresita Mazzantini.

En las sevillanas aparecen 60 coplas distintas.

En los fandangos de 51 coplas, 36 corresponden a la provincia de Huelva o a lo que se dió en llamar fandango artístico, y 15 son abandonados, incluyendo uno de Lucena.

Otro capítulo importante son las siguiрийas, De las 32 coplas por este palo grabadas, 12 corresponden al Viejo de la Isla, 9 a Manuel Molina, 2 a Joaquín Lacherna, dos a Manuel Torre y otras dos a Francisco La Perla. De El Tuerto de la Peña, del Loco Mateo, el Marrurro, Paco La Luz y de ella misma hay incluidas una copla de cada uno.

Por tangos aparecen 28 coplas y 30 de garrotín. En cuanto a las 28 coplas por cartageneras 15 son del estilo clásico y 13 corresponden a la creación de Antonio Chacón.

Por peteneras se encuentran 25 coplas, mientras que 21 son por alegrías, dos de ellas rematadas con coplas por cantiñas, y por farrucas son 21 tercios.



La genial Pastora, entre dos genios del flamenco de su época: el gran cantaor Manolo Vallejo y el maestro de la guitarra, Niño Ricardo. (Foto de Archivo)



De las 16 tarantas siete son de La Gabriela, seis generales, una de Pedro El Morato, y otras dos, una de El Pajarito y otra conocida como taranta-malagueña de Fernando El de Triana.

En las bulerías por soleá utiliza 15 coplas, mientras que de las siete coplas por malagueñas tres son de don Antonio Chacón, otra de Gayarrito – también atribuida a Chacón – y el resto hasta completar las siete son de La Trini, El Canario y La Peñaranda, que por cierto esta última es en aire de granaína.

Luego –siguiendo el análisis por coplas– siete por saetas, seis por rumbas, tres por granaínas, tres por vidalitas, dos por guajiras, dos por milongas, dos por colombianas y una por caracoles.

En total, la friolera de 691 coplas...

Destacan en ellas la enorme cantidad de coplas por bulerías que suman 174 en total. No casualmente Pastora Pavón es considerada como una de las principales creadoras de la bulería moderna- como la conocemos hoy- y que hasta ese entonces se conocían como jaleos.

Paradójicamente más conocida por sus tangos, en realidad es en las bulerías donde encontramos su mayor legado artístico. Aunque muchas veces se han considerado sus cuplés y la popularización de canciones – sobre todo sudamericanas- como de falta de buen gusto musical. Sin embargo hay que entender que ella no hacía otra cosa que darle el cuerpo rítmico y a compás a cantes que eran del agrado del gran público que la escuchaba. Pero hay que tener en cuenta por otro lado, que supo mantener el origen de «bulería» a estas coplas que en muchos casos rozaban las chufas, lo cómico o tragicómico. Hoy en día quizás el mejor heredero de esta modalidad sea el jerezano Diego Carrasco, que por bulerías a compás, sabe burlarse de hasta si mismo.

Para ser justos con la historia hay que decir que en esto de la transformación de los antiguos jaleos en las modernas bulerías, también Manuel Vallejo fue pionero.

Don Antonio Reina dice, en relación a las bulerías, que les imprimía una velocidad imposible: «juega con ellas y las impregna de su gitanería única. Todo lo mete por bulerías y en todo resulta inimitable».

Otro de los palos en que dejó su improntrá han sido las soleares que van desde el cante de Enrique El Mellizo hasta los de La Serneta, pasando por los estilos de Alcalá de los Panaderos, o Triana y los casi desconocidos de Teresa Mazzantini. Con relación al cante por soleares dice también Antonio Reina que en algunas coplas realiza una mezcla entre Triana y Cádiz, «como si Pastora quisiera afirmar que el cante por soleá nace en Triana y que desde allí se extiende a otros lugares, donde se modifica para alcanzar su sello propio». Teoría a su vez propiciada también por Antonio Mairena y otros investigadores del arte flamenco.

En las cartageneras, así como en el resto de los estilos de Levante, en que tanto recurre a los estilos de D. Antonio Chacón, en su voz adquieren



una característica propia, ya que los tamiza por la forma de hacerlos de Manuel Torre, así que en sí, ella realiza una síntesis entre voces tan distintas como la de Chacón y Torre, dándoles su sello propio.

A finales de los siglos XIX y principios del XX estaban de moda –en relación al flamenco– los cafés cantantes, y en ellos uno de los palos que más éxitos tenía eran los tangos, que en las etiquetas discográficas de la época aparecen como lo que hoy conocemos como tientos, errores de los que ya he hablado sobre la discografía de la época.

Pastora desde su comienzo como artista incorpora esta modalidad de tangos paraos o lentos, y ya también he hablado del tema en relación a su apodo, que procede de una de estas interpretaciones. Pero quizás lo más destacado, como señala Cristina Cruces, es que en los tangos de Pastora se puede hallar la impronta cubana que resume tanto en su música como en las letras.

Entiendo que no vale detenerse en esto, porque sobre ello hay una opinión unánime. Sus tangos eran personalísimos y su forma de hacerlos insuperable.

En cuanto a las siguiрийas, cante que le cuestionaba el patriarca Juan Talega, de los 32 estilos recuperados en esta antología corresponden a 10 artistas distintos, incluso un estilo se lo atribuye como creación ella misma. De esos 10 creadores las formas que más destacan son las de Manuel Molina y El Viejo de la Isla.

Es muy probable que el juicio negativo de Juan Talega esté más relacionado con la sensibilidad expresiva –todos tenemos nuestros gustos, y eso nunca «es la verdad»– o con la feminización del cante que hacia Pastora, tema con el que terminaré este trabajo, o quizás simplemente no le gustase como hacía sus cantes por soleá. Ya se sabe... caprichos tenemos todos y estoy seguro que Juan Talega no estaba exento de ellos.

En relación a otros estilos hay que señalar algunas recuperaciones que hizo Pastora, como por ejemplo en el cante por peteneras, en que recreó cantes de Medina el Viejo a través de la relación con el hijo de este. Un cante que no está exento de polémica en el mundillo flamenco pero que ha quedado fijado para la historia por Pastora, así por lo menos me lo relató el cantaor Naranjito de Triana –que en gloria éste– que los solía hacer con mucho gusto.

Con las farrucas, el garrotín y las bamberas cumplió igual papel, su manera de hacerlo han sido y siguen siendo ejemplo para las generaciones que le sucedieron.

Sin embargo no ocurre así con las saetas. Siendo una gran saetera, muy solicitada en su tiempo, sus formas quedaron ancladas en el pasado y es Manuel Centeno quien las desarrolla y las fija en los estilos y formas que hoy perviven.



Con esto considero que he hecho un repaso, no exhaustivo por cierto, al aporte de Pastora Pavón «La Niña de los Peines» al arte flamenco. Sin embargo me queda por tratar otro elemento que no se encuentra en las grabaciones y que es lo que llamamos valores intangibles.

Este es el año que la Junta de Andalucía ha dedicado a «La Niña de los Peines». «La Niña» fue una excepción en el cante flamenco, porque el cante hasta ese entonces era cosa de hombres, de machos, y las mujeres que intentaron triunfar en ese campo debían adaptarse a ello. Y entonces nos aparece un cante de mujeres hombrunas, de voz ronca y aguardentosa, de puñal en la liga y hasta feas de mirarlas....

«La Niña» tímidamente comenzó a romper con ello, haciendo gala de feminidad; pero quien finalmente rompe con el mito del cante macho es Carmen Linares, afirmando toda la feminidad en el cante.

Ella ya no canta como un hombre, ella usa su timbre femenino profundamente jondo y flamenco y su postura es la de una mujer cabal.

Ella es una señora en el escenario, ni hace bucheces con whisky ni se aclara la garganta con aguardiente, y eso le costó muchos desprecios y disgustos. Pero su esfuerzo le ha valido un premio. Hoy son muchas las muchachas de la nueva generación que siguiendo su escuela, se atreven con el cante, pasando de aquello -ya de tiempos pretéritos- que «el cante es cosa de machos», y lo están haciendo bien, con dignidad y flamencura, y ya no se las desprecia, y hasta son bonitas y guapas y todas recuerdan a «La Niña» con respeto, y se esfuerzan por seguir o recuperar su escuela.

Pastora ha trascendido mucho más allá que sus cantes.

Estés donde estés, muchas gracias por todo lo que has hecho por el arte flamenco querida Pastora Pavón



JULIO ROMERO DE TORRES; INTERPRETE PICTÓRICO DE LOS CANTARES DE ANDALUCÍA

MANUEL MARÍN CAMPOS

DE LA REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA

I

La historiadora Lily Litvack, en 1.999, compuso, sobre Julio Romero de Torres, el pintor simbolista de Córdoba, esta definición: «Julio Romero de Torres, pintor del alma gitana, de la mujer morena y de la copla andaluza ha sido motivo de grandes controversias. Su pintura en vida y después de su muerte produjo antagonismos extraños.»

Estas palabras ponen en evidencia el estado de incompreensión que gravitó sobre su obra, el desconocimiento que existió sobre su personalidad de pintor y la ignorancia reinante sobre la época en que distinguió, este maestro de una pintura de modernos troqueles.

Julio Romero de Torres se erigió, con sus pinceles, sedientos de belleza y expresividad, en el lírico del pueblo de la vieja Córdoba del reinado de Alfonso XIII que veneraba el recuerdo de Juan de Mena, Luis de Góngora, Antonio del Castillo Saavedra y el duque de Rivas. Tanto en la narrativa, como en el teatro y en la pintura que se cultivaron, en la época de Julio Romero de Torres, a poco que se profundice se descubre la sensibilidad de un pueblo impartiendo una bella influencia. La sensibilidad del pueblo español, de principio del Siglo XX, irradiaba una elocuente influencia sobre las actividades intelectuales y artísticas de Carlos Arniches, Joaquín y Serafín Álvarez Quintero y Jacinto Benavente, en el teatro; de Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla, Valentín y Ramón Zubiaurre, José Gutiérrez Solana y Julio Romero de Torres, en la pintura; de Isaac Albéniz, Enrique Granado, Manuel de Falla y Joaquín Turina, en la música; de Federico García Lorca, Vicente Aleixandre Antonio y Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez, en la poesía; de Ramón Pérez de Ayala, Vicente Blasco Ibáñez y Benito Pérez Galdós, en la narrativa. Estos viejos españoles recogieron, en sus obra, los mejores latidos del corazón del pueblo. Es indudable que el pueblo y el genio son grandes creadores.



Fue una época donde un fuerte espíritu nacionalista iluminó el pensamiento de los hombres. Existió un nacionalismo musical, un nacionalismo literario y un nacionalismo pictórico.

Manuel de Falla, a través de sus composiciones «El amor brujo» y «El sombrero de tres picos» y Joaquín Turina, por medio de sus obras «Sevilla» y «Jardines de Andalucía» crearon una música donde vibra el alma de Andalucía. En los lienzos «Las cigarreras», de Gonzalo Bilbao, «Carretas del Rocio», de J. Hernández Najera y «Consagración de la copla», de Julio Romero de Torres, se encuentra una concepción nacionalista de la pintura que tiende a expresar un jirón de la vida andaluza.

La poesía a través de obras como «El romancero gitano» de Federico García Lorca, «Romances del 800», de Fernando Villalón y «Marinero en tierra», de Rafael Alberti, exponen las vibraciones de una sensibilidad nacionalista inspirada por la vida de Andalucía.

El teatro, a través de obras como «Cancionera», de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, «La Lola se va a los puertos», de Antonio Machado y «Cuando las Cortes de Cádiz», de José María Pemán exaltan esencias del alma del Sur de España.

La narrativa por medio de «Currito de la Cruz», de Alejandro Pérez Lugín; «Los majos de Cádiz», de Armando Palacios Valdés, «Sangre y arena», de Vicente Blasco Ibáñez, y «El traje de luces» y «Juan de Dios Lucena», de «El Caballero Audaz», exaltó sentimientos y comportamientos de la sociedad andaluza.

La vitalidad de esta concepción nacionalista fue propia de intelectuales y artistas. Mientras pintores como Daniel Vázquez Díaz, Pablo Picasso, Juan Gris y Salvador Dalí, se trasladaron a Francia para entregarse al estudio del surrealismo y el cubismo, Gonzalo Bilbao, Alfonso Grosso, Ignacio Zuloaga y los hermanos Zubiaurre, permanecieron, en España, cultivando una pintura nacionalista que exaltaba los valores de raigambre social de España.

En la pintura que se extendió, desde principios del Siglo XIX hasta mediados del Siglo XX, es donde, con más vitalidad, aparece, latente, esa participación del pueblo inspirando al genio y donde se perfiló la capacidad de los pinceles para proyectar las características y sensibilidad de éste.

Las obras «La nevada» y «Riña en las puertas de una venta», de Francisco de Goya; «La víctima de la fiesta» y «La duquesa de Montoro», de Ignacio Zuloaga; «La reliquia» y «Dicen que el pescado es caro», de Joaquín Sorolla; «Las cigarreras», de Gonzalo Bilbao; «El bautizo del hijo del torero», de Manuel Cabral Bejarano; «La romería», de Salvador Viniegra; «Marinos de Huelva caminando para embarcarse para el Descubrimiento de América» y «Cuadrilla de toreros», de Daniel Vázquez Díaz; «La muerte del torero» y «El veranillo de los membrillos», de José Villegas Cordero; «El último torero» y «La vuelta de la pesca», de José Gutiérrez Solana; «Salvamento de un naufragio», de Pedro Ferrer Calatayud; «La Semana Santa de Sevilla», de J. Domínguez Bécquer; «El espadero toledano» y «La Vicaria»,



de Mariano Fortuny; «La hoguera de San Juan» y «El vendedor de coplas», de Eugenio Lucas; «Baile de capellanes», de Antonio Esquivel y «Bandidos en el monte», de Leonardo Alenza, constituyen un testimonio vivo de una producción pictórica que ha sido inspirada por el genio del pueblo español.

Es que el pueblo dispone de unas fuerzas ocultas y misteriosas que movilizan la capacidad creadora del genio. En el pueblo existe un aliento vivo que puede impulsar la inspiración que alcanza una participación en los sueños creadores del genio. El alma del pueblo se manifiesta, al intelectual, al pensador y al artista para señalarle la belleza de los veneros en donde brotan las aguas creadoras que nutren al espíritu.

II

Julio Romero de Torres irrumpió en los movimientos pictóricos hispánicos cuando el simbolismo, con la elocuencia de su inspiración alegórica, aparecía en los momentos en que entraba en crisis el impresionismo y el fauvismo. El dadaísmo pugnaba por brotar después de publicarse las teorías expuestas, en 1916, en Zurich, por Tristán Tzara, Richard Hülsanberck y Hans Arp como sus más caracterizados representantes. En esta fuente comenzó a participar, la sociedad, en una encrucijada histórica, tanto para el desenvolvimiento político como para el desarrollo social.

Conoció, Julio Romero de Torres, la Restauración de Alfonso XII en la finca «La Alquerieta» cerca de Sagunto, por el genio militar del Brigadier Arsenio Martínez Campos; la aprobación de la Constitución de 1876 labrada por Manuel Alonso Martínez; la instauración del turno pacífico creado por Antonio Cánovas del Castillo y Práxedes Mateo Sagasta; la Regencia de María Cristina de Habsburgo y Lorena; la Guerra con Estados Unidos de América donde quedó hundida la flota destrozada del Pacífico mandada por Patricio Montojo en la bahía de «Cavite» y la escuadra del Atlántico regida por Pascual Cervera Topete en las aguas de «Santiago de Cuba»; la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas; el magnicidio de Antonio Cánovas del Castillo en el balneario de Santa Águeda, en Guipuzcoa; la eclosión de la Generación del 98; la iniciación del reinado de Alfonso XIII; la irrupción de Antonio Maura; el asesinato de José Canalejas Méndez por el pistoletazo de Manuel Pardiña en el escaparate de la librería San Martín en la Puerta del Sol; el sacrificio estéril de Eduardo Dato y el Directorio Militar de Miguel Primo de Rivera, II marqués de Estella.

Es que Julio Romero de Torres nació en Córdoba, en 9 de Noviembre de 1874, en el reinado de Alfonso XII, cuando Antonio Cánovas del Castillo, organizaba España, bajo las doctrinas del conservadurismo, y falleció, en esta misma ciudad, en 10 de Mayo de 1930, en el reinado de Alfonso XIII, cuando se aproximaba la proclamación de la II República Española bajo la presidencia de Niceto Alcalá Zamora.



En medio de esta época crucial, Julio Romero Torres, se entregó al cultivo de una pintura que se inspiraba en las esencias, valores y sentimientos del pueblo que tanto amó. En aquellos tiempos conoció los cuplés tristes de Raquel Meller; el baile sensual de Pastora Imperio; el emotivo cancionero de Conchita Piquer y Miguel de Molina; el toreo valiente de Juan Belmonte; las variedades de Celia Gámez; las interpretaciones de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza; las sonatas de Ramón del Valle Inclán; la poesía de Antonio Machado; el teatro histórico de Francisco de Villalpando y Eduardo Marquina y el pensamiento de José Ortega y Gasset y Miguel de Unamuno.

Participó en la bohemia de las noches radiantes de poesía y belleza, del Madrid de Alfonso XIII, donde Emilio Carrere y Ramón del Valle Inclán fueron figuras representativas. Julio Romero de Torres envuelto en su capa negra guarnecida de terciopelo rojo, era un gran señor de las noches matritenses. Emilio Carrere, el creador de la «Musa del arroyo» y «El caballero de la muerte», cantó a la capa, que fue instrumento fundamental para la práctica de la bohemia, en el Madrid alfonsino, con estos versos:

Bella capa compañera
de mi loca juventud,
tú, como insigne bandera
has de cubrir mi ataúd.

Así, en 1924, inspiró, este ambiente, la pluma de Ramón del Valle Inclán, a componer su obra «Luces de bohemia» que sigue transmitiéndose de generación en generación.

La belleza loca de la bohemia, contribuyó a que los pinceles de Julio Romero de Torres penetraran en los basamentos profundos de la vida y la muerte, en las esencias que esconde el espíritu que impulsaba hacia el futuro, en las interpretaciones de lo real y lo imaginario, en la conexión que existe entre las visiones raciales y sociales, en los recónditos caminos que desembocan en el mundo místico y a profundizar en el carácter fugaz de la existencia.

Desembocó, Julio Romero de Torres, en el ideal de exaltar la sensibilidad del pueblo con sus raíces profundas, con su espíritu apasionado y con sus esencias permanente.

Las tres columnas que sostuvieron el frontispicio de su pintura fueron: la adopción de la mujer como símbolo para exponer la arboladura de sus grandes ideas, la vitalidad expresiva del cancionero andaluz desde la profundidad de «Cante jondo» hasta las esencias humanistas de «La copla» y la comprensión de la muerte con su mezcla ardiente de filosofía y teología.

Sobre las raíces de la pintura de Julio Romero de Torres escribió la historiadora Lily Litvack estas definidoras frases: «En 1907, Romero de Torres viajó a Europa donde se familiarizó con la pintura moderna y con los



grandes maestros clásicos. Lo que más le impresionó fueron las obras del Renacimiento italiano. Volvió con ideas muy particulares sobre lo que debía ser el simbolismo. Consideraba que este no era, como se suponía, un arte propio de las brumosas regiones nórdicas, sino el retorno a la belleza clásica, que él había admirado en los pintores florentinos y sobre todo en Leonardo. El joven pintor le había apasionado con el tema del desnudo, y se propuso ejecutar una obra que enlazara con los cuadros paradigmáticos de Tiziano, Velázquez y Manet.»

La preocupación de Julio Romero de Torres participa en los misterios de la vida y en la filosofía de la muerte. Se identificó con Eros frente al desarrollo de los basamentos de la existencia y con la lírica de Tanatos como la luz que alumbra el ocaso racional del hombre. Para sus pinceles, la existencia y la muerte, son dos dimensiones de la vida. Entre la belleza creadora de Eros y la tristeza del ocaso de Tánatos se decidió por entregarse al escepticismo.

Julio Romero de Torres, frente a la vida, fue senequista... estoico. Dejó correr la vida como un arroyo cantarino que, saltando de piedra en piedra, se aleja hasta los matices cárdenos del horizonte. No se puede olvidar que el descubridor del senequismo, Lucio Anneo Séneca, nació en la vieja Córdoba de la Roma imperialista y dominadora.

Los lienzos, de Julio Romero de Torres, donde vibran los latidos de una inspiración donde la filosofía del dolor y la lírica de una Andalucía impulsan la vitalidad de unas obras donde se mezclan lo racial y lo intelectual, lo ético y lo erótico, lo vital y lo emocional, pueden ser «Nuestra Señora de Andalucía», «Musa gitana», «Amor sagrado y amor profano», «Retablo del amor», «Carcelera», «Malagueña», «La sibila de la Alpujarra», «Las dos sendas», «La consagración de la copla», «El poema de Córdoba», «El pecado», «La copla», «Alegrijas», «La saeta», «Celos», «La nieta de la Trini», «Cante Jondo» y «La chiquita piconera» entre otros.

En la producción, de Julio Romero de Torres, existe un grupo de lienzos que recoge la filosofía encerrada en los cantares de Andalucía, como madre que ha enseñado a los hombres y a las mujeres a comprender la alegría y el dolor que emergen de la vida. Cantar es una lírica arrancada del estoicismo.

El andaluz es estoico en los actos más trascendentales de su existencia. Este estoicismo... ¿puede ser una herencia ancestral...? El más viejo pensador del Sur de España, Séneca, fue un estoico.

Los cantares de Andalucía son expresiones de hombres solitarios. Son expresiones de hombres que se enfrentan, en solitario, a las crueldades de la vida cuando la vida es adversa. Los cantares del Sur parecen concebidos por estoicos.

El Corregidor, Juan Ferrera Machado, de Utrera, fue un hombre, cruel y resentido, apasionado y vengativo. Se debió a que juró, en la capilla del palacio del marqués de Gandul, lealtad a José I Bonaparte, el monarca intruso, y, fidelidad a la Constitución de Bayona y, Utrera, por este motivo lo



despreciaba. Se vengaba condenando, a los que quebraban las leyes del invasor, a pudrirse en los negros calabozos de la cárcel del partido. Los condenados expresaban su dolor a través de una carcelera que exponía:

Veinticinco calabozos
tiene la cárcel de Utrera;
veinticuatro he recorrido
y el más oscuro me queda.

El sanguinario bandolero, José de Ulloa «Tragabuches», que figuró en la banda de los «Siete Niños de Ecija» exponía, en solitario, su dolor, cuando cantaba en medio de los campos, cuidando su manada de cabras:

Una mujer fue la causa
de mi perdición primera;
no hay perdición de hombre
que de mujeres no venga.

Existe una serrana de Córdoba, donde un hombre, en solitario, contempló como Rafael Molina «Lagartijo» enseñó a torear a Rafael Guerra «Guerrita» y lo expuso cantando:

En Lo alto de la sierra,
Córdoba tiene un cortijo
donde le dio «Lagartijo»
su primera lección al Guerra.

Este carácter, solitario, teológico, filosófico y estoico que esconden los cantares de Andalucía, se encuentra, bien interpretado, por los pinceles de Julio Romero de Torres.

En 1917 pintó el lienzo «Alegrías». Se trata de un cuadro de aroma nacionalista. Este es un cantar andaluz, que condensa la alegría del pescador cuando al tirar de las redes las encuentra repleta de peces o cuando el labrador contempla la buena cosecha emergida en sus campos a la espera de las ruedas locas del trillo. Julio Romero de Torres la simbolizó a través de una mujer que baila a los acordes de las cuerdas de una guitarra y a los ecos de la voz de una gitana que canta con emoción. El cante por alegrías, expresado por unos pinceles, que sabían simbolizar la fuerza de este cante, en la belleza de la mujer. Este cuadro se encuentra en el Museo que tiene consagrado, este pintor, en la Plaza del Potro, de Córdoba.

En 1918, Julio Romero de Torres, pintó un cuadro donde pulsó la cuerda mística del alma andaluza; la Saeta. Esta manifestación del espíritu andaluz expone con mística emotividad la vena mística que se agita en el fondo del alma española. Representa, la Saeta, la figura de una mujer, que



vestida de terciopelo negro, clavando sus rodillas en un reclinario, eleva su espíritu al cielo. El misticismo enseñó al hombre a elevarse hasta Dios a través de la contemplación y de la oración. Es que el pintor de Córdoba creía que el misticismo fue algo más hondo que una concepción religiosa de la producción intelectual española. El misticismo es una corriente que tiene sus veneros en el caudal de la vitalidad espiritual del alma del pueblo español.

E. Allison Peers, Catedrático de la Universidad de Liverpool, después, de haber peregrinado por España, durante el año 1945, escribió estas profundas palabras: «El alma de España es su propia mística».

Así, la Saeta, es como una oración inspirada por una concepción mística de la vida. Así lo comprendió Julio Romero de Torres, por medio de sus pinceles, acostumbrados a penetrar en la arboladura espiritual de la existencia.

El año 1927, pintó el cuadro «La copla»; la más bella alegoría que ha salido de un pincel entregado a interpretar la lírica de una expresión ancestral. Simbolizó la copla como una mujer andariega y mundana, que recorre la vida acompañada de una guitarra entre sus manos y una navaja sujeta a la liga. La copla es así; una mujer que recorre los senderos de la vida expresando los sentimientos, las ideas, los sueños, el amor, la pasión y el odio. Como la mujer, es voluble, y como la mujer es libre y bella. ¿Quién puede someter la copla a un ordenamiento realista? Nadie lo puede hacer. La copla es agresiva frente a la sociedad y frente a la vida. La copla tiene un alma romántica. Descansa en la vitalidad de su íntima libertad y en la arboladura de sus sentimientos. Una copla sin sentimientos; no es nada. Una copla sin libertad; tampoco es nada.

Su obra grande; «Cante jondo.» Es un poema trágico donde se mezclan el dolor y la muerte, Es una obra, de 1929, que se conserva en la legendaria Plaza del Potro, de Córdoba. El pueblo que conoció y comprendió, Julio Romero de Torres, a través de la bohemia del Madrid, de Alfonso XIII, fue proyectado en este lienzo. El pueblo que existió, en aquel reinado, era bronco y apasionado. Admiraba las mujeres bellas y tornadizas de su época. Todavía se recuerda aquel cantarillo que corría, de boca en boca, entre los garrochistas de Jerez de la Frontera, que juntamente con los de Utrera y de la Isla de León, dieron, a las órdenes del coronel, José de San Martín y Matorral, la carga de caballería que hizo posible el triunfo del general Francisco Javier Casteno en la batalla de «Bailén», que exponía:

Jerez; la tierra
del vino y del aguardiente
de las mujeres guapas
y de los hombres valiente.



Fernando Villalón, un lírico del sur, describió a los garrochitas que pelearon en Bailén, al escribir:

Con los estribos muy cortos
y las cinchas apretadas,
a todo el palo las picas
y las crines en la barba,
tres mil caballos tendidos
apenas la arena rayan.
Garrochistas de la Isla,
los de las overas jacas,
yegüerizos de Jerez
los de las corvas navajas,
caballista de Utrera,
los de la marisma llana,

Ni Bailen tiene campiña,
ni los dragones corazas,
ni Dupont es general,
ni Castaños tropas manda.
¡Viva don Miguel Cherif
y don José de Sanabria!
(Tres mil caballos tendidos
apenas la arena rayan!

Pañuelos rojos al viento
y en los dientes la navaja,
Virgen de Consolación,
de los camperos la dama;
Virgen de la cara negra
con sol y sal amasada,
libre y sola en la llanura
Tu nunca serás esclava.

Resumió en el cuadro todo cuanto tiene de doloroso y sentimental el cante jondo. Simbolizó el asesinato por celos y la pasión del hombre enamorado. La mujer yace apuñalada en el suelo, mientras el hombre, experimenta el dolor, del arrepentimiento, con la navaja destilando sangre en las manos. El pueblo que conoció, Julio Romero de Torres, fue un fervoroso enamorado de la mujer. Era una veta tardía del romanticismo. Esta veneración, por la belleza femenina, la simbolizó en la figura de una mujer, que exhibe una guitarra entre sus manos y una mantilla negra, cubriendo una parte de sus carnes, que preside el centro del lienzo. Esta mujer, con el aire hierático, de una deidad pagana de la mitología mediterránea presenta su cuerpo desnudo, sobre un trono con-



cebido por las visiones de la belleza de la orfebrería de la vieja Córdoba renacentista de los plateros Juan Ruiz «El Vandolino», Rodrigo de León y los Damas, parece que exige un culto de adoración. Aquella mujer reclama, del pueblo, una liturgia donde quedara comprendido un reconocimiento hacia su figura, y una admiración para su anatomía. Es una mujer morena, de cabellos negros, de ojos de azabache y de mirada de cristal, que se alza, en completa desnudez, con la erótica majestad de una princesa berberisca.

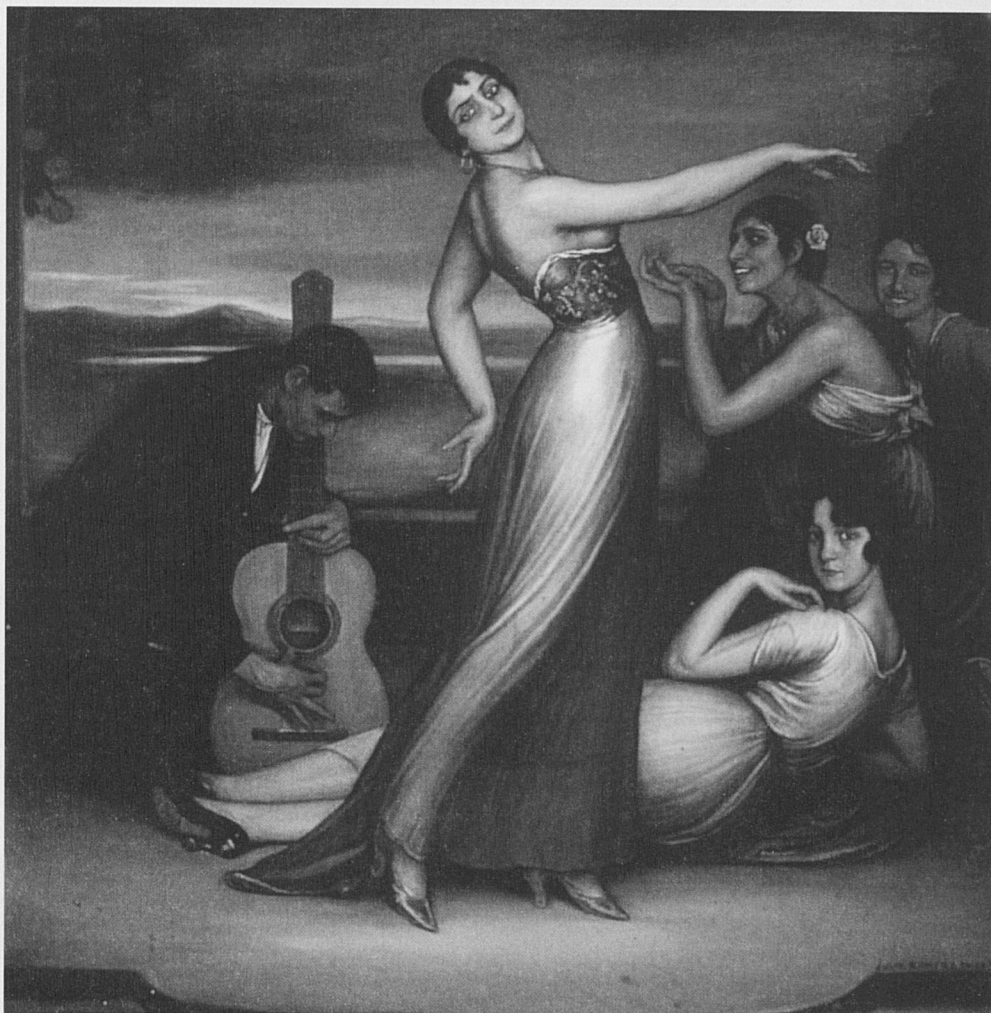
Aquella mujer, con mezcla de moruna y mediterránea, se muestra como el principio y el fin de la existencia. Ella tiene las llaves para abrir, al hombre, los senderos de la vida. Tiene capacidad para despertar sueños y ambiciones en el corazón de los hombres. Ella puede generar felicidad y destrucción. Aquella mujer ofrece un mundo de misterios que se extiende desde los poros de la piel hasta las fibras del alma. Sus labios ofrecen la lírica de la vida y sus ojos anuncian el fuego de la pasión. Esta mujer la exaltó la copla andaluza cantando:

Morena, la del bordado mantón,
la de la reja florida,
la de la alegre guitarra;
la del clavel español.

El pueblo que conoció, Julio Romero de Torres, creía en el amor como sublime mística de la vida. Aquel pueblo sentía las vibraciones de un rito romántico. En este lienzo lo describió a través de una novia que huyó, en plena juventud, de esta vida. La hermana menor llora tan dolorosa pérdida. Este hondo dolor que produce la muerte prematura, también se encuentra latente en un culto romántico al recuerdo. ¡La muerte prematura! ¡He aquí un patrimonio espiritual del amor romántico!

El amor que analizó y comprendió, Julio Romero de Torres, era supersticioso y trágico. Lo simbolizó en la figura del galgo «Pacheco», negro, como el firmamento de una noche andaluza, aullando en el silencio supersticioso de la madrugada. ¿Existe algo más supersticioso que un perro solitario aullando con dolor o que una lechuza lanzando sus agoreros graznidos en medio de una tenebrosa noche invernal...?

Aquel pueblo, de los tiempos de Julio Romero de Torres, que llevaba prendido en su alma, el estoicismo de Séneca, la sensibilidad de Columela, la espiritualidad de Lucano y el neoplatonismo de Maimonides, estaba convencido de que por encima de la tragedia que encarna la vida y la muerte pugnan las ansias sublimes y eternas de la supervivencia. La sed de supervivencia, la perpetuó Julio Romero de Torres, en el bello fondo del lienzo «Cande jondo» donde aparece un pueblo con sus casas de paredes blanqueadas, un árbol de verdosa copa y una pareja de jóvenes que sentados en el suelo, entonan, con la poesía de su amor, un canto de vida y esperanzas, a la existencia.



Julio Romero de Torres simbolizó en la mujer morena, la alegría de vivir del pueblo andaluz, a través de su cante y su baile; con música de palmas y guitarra flamenca. (Foto de Archivo)



Así, a través del lienzo titulado «Cante jondo», se perfiló Julio Romero de Torres, como un estudioso, un analista, de la psicología de aquel pueblo andaluz, del reinado de Alfonso XIII, que conoció y vivió.

En 1930, cuando España se aproximaba al viraje político que la hizo desembocar en la II República, presidida por Niceto Alcalá Zamora, creó la obra más representativa de su producción sentimental; «La chiquita piconera.»

Se trata de un lienzo que se ha desenvuelto, siempre, entre la vitalidad de «su alma de hombre, de sus sentimientos de pintor y de sus visiones de la vida. Julio Romero de Torres comparaba la vida con una mujer enamorada que espera soñadora la llegada del hombre que la ha transformado de un sueño a una realidad. La vida, por si sola, no es nada. La vida tiene significación, grandeza, belleza y realismo, de acuerdo con el hombre que la toma entre sus manos. Para Julio Romero de Torres, la vida tenía el encanto sublime de una solear interpretada en medio de la soledad de los campos o sumida en los ecos de una seguidilla emergida en el aislamiento de una besana.

En la obra «La chiquita piconera», el viejo pintor de Córdoba, proyectó la vida, esperando, como mujer enamorada, al hombre que le ofreciera la dimensión que soñaba. El ingenio del «cantaor» Pepe Pinto, exaltó los misterios de aquella mujer, que con ojos enigmáticos, proyectó los pinceles del pintor cordobés, al cantar:

¡Ay, «La chiquita piconera,»
«La piconera chiquita»,
te estoy pintando y pintado
al ladito del brasero
y a la vez me estoy quemando
de lo mucho que te quiero.
¡Válgame San Rafael,
tener el agua tan cerca
y no poderla beber.!

Es que, Julio Romero de Torres, dejó prendido en aquel cuadro, valiéndose de la simbología de una mujer cordobesa, una vida que le seguía esperando, cuando la existencia comenzaba a huir como los ecos de un fangando, los quejidos de una solear, los notas místicas de una nana o el dolor religioso de una saeta. La grandeza y transcendencia de una vida que embelleció por medio de sus pinceles, rebosantes de capacidad creadora, seguía seduciendo a su alma de artista. ¡Que alma la del artista! Puede comprenderla la sociedad o interpretarla el pueblo, pero condesa una arboladura tan elevada y sublime que se cierra al entendimiento de las masas.



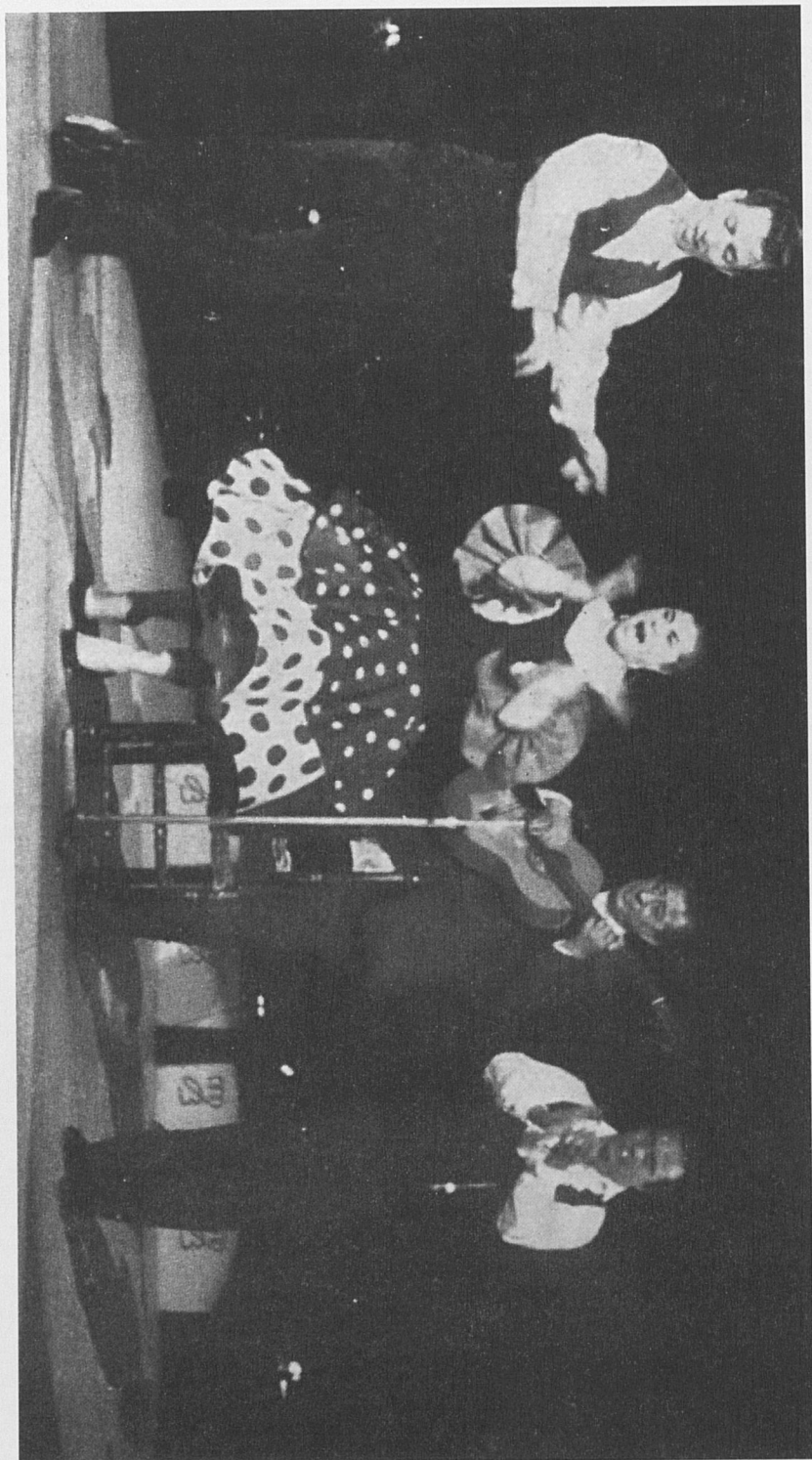
El lienzo «La chiquita piconera» impone la evocación de «Retablo del amor», creado en 1910, por Julio Romero de Torres, porque responde a otra visión de la existencia. El «Retablo del amor» es un canto de vida y esperanza de un pintor que se encontraba alejado de los horizontes vitales. En la obra «La chiquita piconera» se puede hallar una vida que se encuentra en sus postreras estrofa. Es como una llama que comienza a expresar las vibraciones agónicas que anuncian la extinción. El lienzo «Retablo del amor» encarna la belleza de la vida que se desenvuelve en torno al amor del género humano. Tomando como base, la belleza de la mujer, expone cuanto de grande y bello tiene la vida de la humanidad; el amor. «La chiquita piconera» espera, sentada al brasero, con la badila en la mano, la llegada del amor.

La pintura el «Retablo del amor» fue comprendida, con la expresividad de sus desnudos, como el más grandioso canto que se puede dedicar a la vida y a la exaltación de las ilusiones humanas.

La significación que tenía Julio Romero de Torres, en su tiempo, quedó evidente, cuando Alfonso XIII, en 1923, acudió a su estudio de Córdoba, para saludar al pintor. Dos grandes amistades cultivó, Alfonso XIII, en Córdoba, el torero Rafael Guerra y Julio Romero de Torres. La reina Victoria Eugenia de Battemberg visitaría al maestro en su taller de Madrid.

Para Julio Romero de Torres la vida condenaba las esencias emotivas de una copla. La vida la comprendía andariega, aventurera, legendaria, soñadora y apasionada como una copla. De esta forma su cuadro «La consagración de la copla», creado en 1912, constituía una, alegoría de la consagración del hombre a la vida.

De esta forma, Julio Romero de Torres, el pintor simbolista de la Córdoba, de principios del Siglo XX, se puede comprender como el interprete pictórico de los cantares de Andalucía.



La Paqueta de Jerez, cantando para bailar, en sus mejores años, acompañada a la guitarra por Melchor de Marchena. Baila Pepe Ríos.
(Foto de Archivo)



LA PAQUERA DE JEREZ, UNA MEDEA DE LA BULERÍA

DANIEL PINEDA NOVO

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Temperamental, libre, hiriente y tierna, desmesurada y valiente, un torrente de voz y de energía, Francisca Méndez Garrido, nacida en 1934, en la calle Cerrofuerte, número 20, en el Barrio de San Miguel, de Jerez, ha sido una auténtica *Medea de la Bulería*. Porque si en la mitología clásica, *Medea* fue reina de la región de la Cólquida (Asia), nieta del sol y sobrina de la maga *Circe*, que devolvió la juventud a *Esón*, *La Paquera* será, eternamente, la reina de la Bulería, a la que dio ese sol, esa luz, ese compás, junto con la magia de Jerez, convirtiéndola en un cante joven, vivencial y alegre, en un cante de inmortal juventud, porque la Bulería está llena de vitalidad como lo estuvo ella.

Francisca llevó la Bulería al Japón y la hizo más universal todavía. Miles de aficionados nipones recibieron al mito, abarrotando el Teatro Nacional de Tokio durante ocho días. Lo demuestra el audiovisual *Por Oriente sale el Sol* (2003), dirigido por Fernando-González Caballos, donde se palpa su voz - su voz telúrica, primitiva, hiriente- como ya había quedado inmortalizada también en la película de Carlos Saura *Flamenco* (1994).

En España, *La Paquera* ha sido *La voz de la Bulería*, como Frank Sinatra fue *La Voz* de la música romántica en Nueva York. Era *La Voz*, el grito supremo, esa voz emocionada -entre el desgarró, la pena y la alegría- que se elevaba en la inmensidad del infinito de los *ayes* buleaeros:

Te canto por Bulerías,
que es el cante más gitano,
que tiene mi *Andalusía*...

Porque Francisca, como buena jerezana, jugaba en su cante con el ceseo andaluz y la ese predorsal, con que caracterizaba las letras de sus cantes y su manera de expresarlos. Era jerezana cabal, hasta la médula, desde que comenzó a cantar en la pescadería que su padre regentaba en el Mercado de Abastos, haciendo son sobre el limpio mármol blanco con olor a pescado. Ya demostraba su admiración por Manolo Caracol, su gran ídolo.



Y en la soleá de mis noches sin luna
busco lo luseros de tus ojos verdes
y como una loca repito tu nombre
porque tengo mío de tanto quererte...(1)

Ella se hizo en el duro trabajo, en el ambiente de su casta, de su familia, en las fiestas íntimas; y se forjó en los numerosos espectáculos flamencos, con los que recorrió toda España. Seguirá siendo *La Voz*, la voz de bronce de la Bulería. Esa voz plena de fuerza, de modulaciones tan flamencas, tan gitanas, pronunciando -libre hacia los cielos- ese grito de guerra *Alialialialiiiiiliaaaaandaaaa*, que brotaba de su garganta privilegiada y era un torrente de ansias, de deseos, era el derroche de su amor, de su sentimiento por el Cante, por la Bulería, mientras se encendía, se elevaba, sobre el escenario del universo, apoyando, levemente, su mano derecha sobre el respaldo de una silla de anea y animada con los compases de la *bajañí* de su fidelísimo Manuel Fernández Molina, *Parrilla de Jerez*, juntos desde 1969.

La Paquera ha sido la dramática Medea de un compás musical único, inherente a ella, con la medida exacta y libre al mismo tiempo. Por eso, seguirá siendo la encarnación de la Bulería misma.

Pero ¿qué aportó La Paquera a este cante? Todo -ya lo hemos dicho-, su propia sangre, su personalidad, el aire flamenco de su familia y, especialmente, sus singulares remates... «Por Bulerías -según nos dijo su sobrino Antonio Flores Méndez- no hay, ni habrá, mejor cantaora que ella». Porque ella le entregó a la Bulería su propia alma, como cuando interpretaba, con duende, aquella *Plaza del Arenal*, de Antonio Gallardo y Nicolás Sánchez:

Jerez de la Frontera
tiene una plasa,
tiene una plasa,
que asombra de bonita
a tó el que pasa
a tó el que pasa.
Quien no lo crea,
quien no lo crea,
si quiere convencerse
venga y lo vea,
venga y lo vea.

Y es como una sultana
que en primavera,
que en primavera,
se peina con la brisa
de sus palmeras,
de sus palmeras,
Y en cada esquina,
y en cada esquina,



tiene un nio grasioso
de golondrinas,
de golondrinas.

Con su caballo hermoso,
Primo Rivera,
Primo Rivera,
viene marcando el paso
por peteneras,
por peteneras.
Abril y Mayo,
Abril y Mayo,
guían la vereíta
de este caballo,
de este caballo (2).

La Paquera fue consustancial a la Bulería, le entregó su alma -lo hemos dicho-, su propia personalidad; le dio la forma de cantarla, de sentirla, de interpretarla. Fue maestra irrepetible, consustancial a este cante, en lo pasional y en lo festivo, en lo alegre y en lo dramático; en lo racional y en lo histórico. Era la fuerza, la sabiduría de esta música. La violencia y la brusquedad, la ternura y la entrega al propio tiempo.

Pero su fuerza, su vitalidad, se quebraron un cálido mediodía de primavera. Y Francisca se fue, casi en silencio, a los 69 años, el lunes 26 de Abril de 2004, a las 14,30 horas, en la Clínica Asisa de su Jerez natal. Una trombosis apagó la voz de bronce de la Bulería. Se le había concedido el codiciado *Compás del Cante*, por la Fundación Cruzcampo, de Sevilla. ¡Ella que era el *Compás* supremo.!

Se apagó su corazón, aquel corazón de Medea flamenca que cantaba la pena y la alegría, y le dieron el último adiós, en su Barrio de San Miguel, sus familiares y amigos -¡y todo el pueblo de Jerez!-, con palmas a compás de Bulería. Murió la cantaora, el mito, pero nace la leyenda en el eco inmarcesible de su voz, esa voz que era *Bronce y Solera, Embrujo y Tronío* -como los títulos de aquellos espectáculos inolvidables- y, sobre todo, simiente eterna. Bien podría ser epitafio aquel título de otro de sus espectáculos memorables: *Así se Canta en Jerez*, estrenado en 1971. Ella fue *La Voz de la Bulería*, el genio racial, la jondura verdadera, como lírica y emocionalmente lo reconoce el poeta Manuel Ríos Ruiz: «Desde el Gloria no se dio una voz festera de tamaña magnitud, ni tan sugestiva. La Paquera de Jerez es un fenómeno natural, una yema hirviendo que, de siglo en siglo, brota en la cepa del Cante: ese eco que se nos queda clavado como una estaca en el entrecejo, una inefable sonería flamenquísima e incomparable, única, en cada salía, tercio y remate. La Paquera de Jerez, tan original por originaria, es la viveza y la bullería de un arte transido por los más ancestrales sentimientos, pues pone bocarriba y bocabajo, revoleando y recogiendo, barajando en su titirimundi cantaor, todo el ritmo de su ralea. El cante de La Paquera,



Una de las últimas fotografías de La Paquera, en una fiesta en Jerez, junto al bailar "Tortito" y el director de nuestra revista, Juan de la Plata. (Foto de archivo)



motivado siempre por los títeres de su sangre y por los aljibes musicales de su raza, es relampageo y esencial en su contexto, tiene siempre picos y rompimientos, estrépitos y rocío, emoción amasada y chorros luminosos, llega al gentío y lo enardece. La Paquera de Jerez [...] ese nombre que arrastra a la afición y cierra o revienta el cuadro, como todos los genios de la jondura verdadera»(3)

La Paquera de Jerez, *La Reina de las bulerías*, sigue cantando en su cielo, y Jerez, sobrecogida, parece que siente miedo, con su ausencia como si oyera a Undebé. Con emoción lo dijo otro poeta, José Luis Tejada:

Por ella, la Bulería
sube las gradas del Cante
más grande de Andalucía...(4)

NOTAS

- 1.- La Paquera de Jerez: *Tus ojos verdes*, tientos. Letra de Antonio Gallardo.
- 2.- La Paquera de Jerez: *Plaza del Arenal*, con guitarra. Philips, Madrid, 1970. (Existe otra versión, con orquesta, de la misma discográfica, en el antológico *Lo Mejor de Andalucía*. Vol. II, 1975, y lleva por título *La Plaza del Caballo*, con ciertas variantes en la letra).
- 3.- M. Ríos Ruiz y J. Blas Vega: *Diccionario Enciclopédico del Flamenco*. T. II. Madrid Edit. Cinterco, 1988; pp. 567-568.
- 4.- José Luis Tejada: *Doce Bulerías, Doce, al Cante de la Paquera*, en *Revista de Flamencología*. Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera.- Año X. Núm. 19- 1º Semestre, 2002: pp. 99-100.



POESIA

MANUEL MACHADO

CANTAORA

«La Lola,
la Lola se va a los Puertos.
La Isla se queda sola.»
Y esta Lola, ¿quién será,
que así se ausenta, dejando
la isla de San Fernando
tan sola, cuando se va?...

Sevillanas,
chufas, tientos, marianas,
tarantas, «tonás», livianas...
Peteneras,
soleares, «solearillas»,
polos, cañas, «seguiriyas»,
martinetes, carceleras...
Serranas, cartageneras...

Malagueñas, granadinas.
Todo el cante de Levante,
todo el cante de las minas,
todo el cante...



que cantó tía Salvaora,
la Trini, la Coquinera,
la Pastora...
y el Fillo, y el Lebrijano,
y Curro Pabla, su hermano,
Proita, Moya, Ramoncillo,
Tobalo -inventor del polo-,
Silverio, Chacón, Manolo
Torre, Juanelo, Maoliyo...

Ni una, ni uno
-cantaora o cantaor-,
llenando toda la lista,
desde Diego el Picaor
a Tomás el Papelista,
ni los vivos, ni los muertos,
cantó una copla mejor
que la Lola...
Esa que se va a los Puertos
y la Isla se queda sola.

(Obras completas, de Manuel y Antonio Machado, Madrid, 1947)



PAGINAS DE INFORMACIÓN

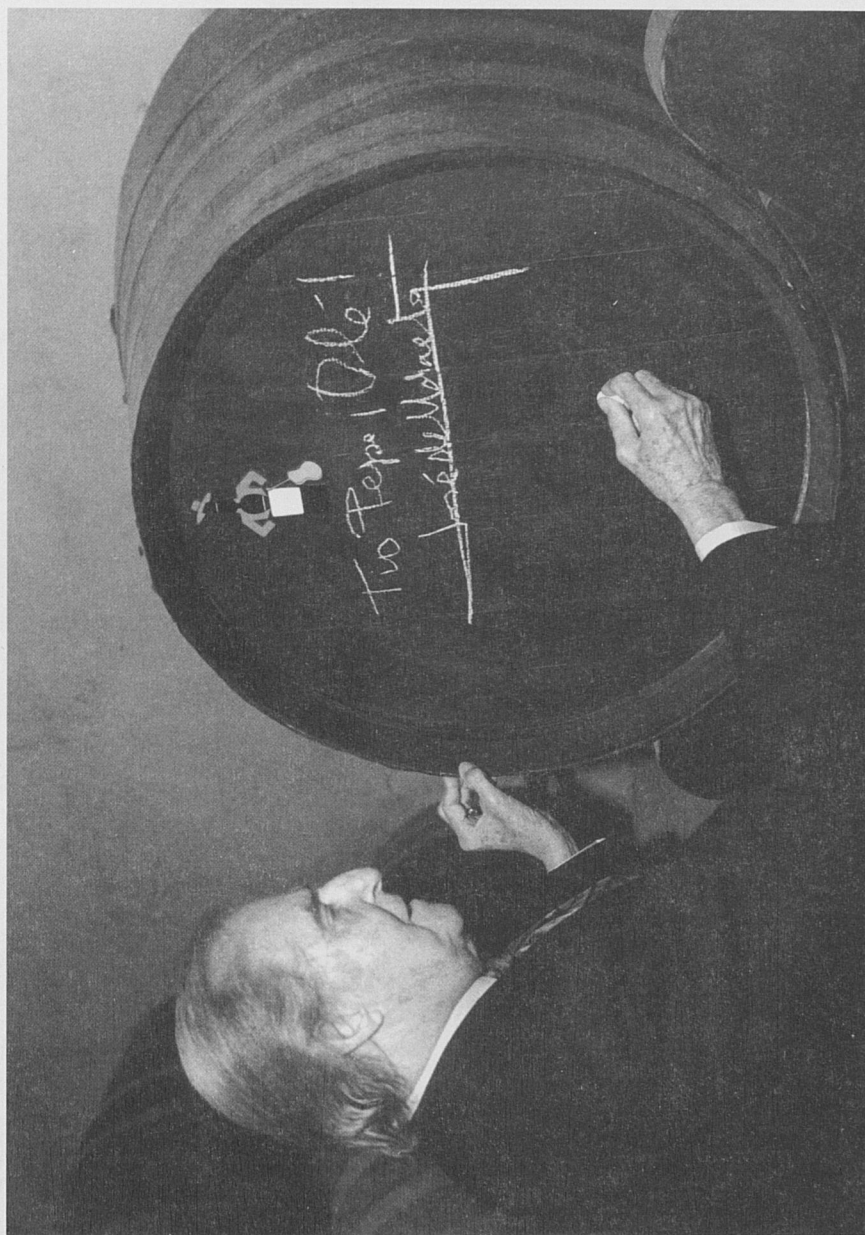
NUESTRA REVISTA ENTREGÓ EL PREMIO DE LA CRITICA 2004 AL CASTAÑUELISTA JOSÉ DE UDAETA

EL PREMIO DE ESTE AÑO RECAYÓ EN LA CÍA. DE ANTONIO MÁRQUEZ, CON MENCIÓN ESPECIAL PARA MATILDE CORAL Y CHANO LOBATO

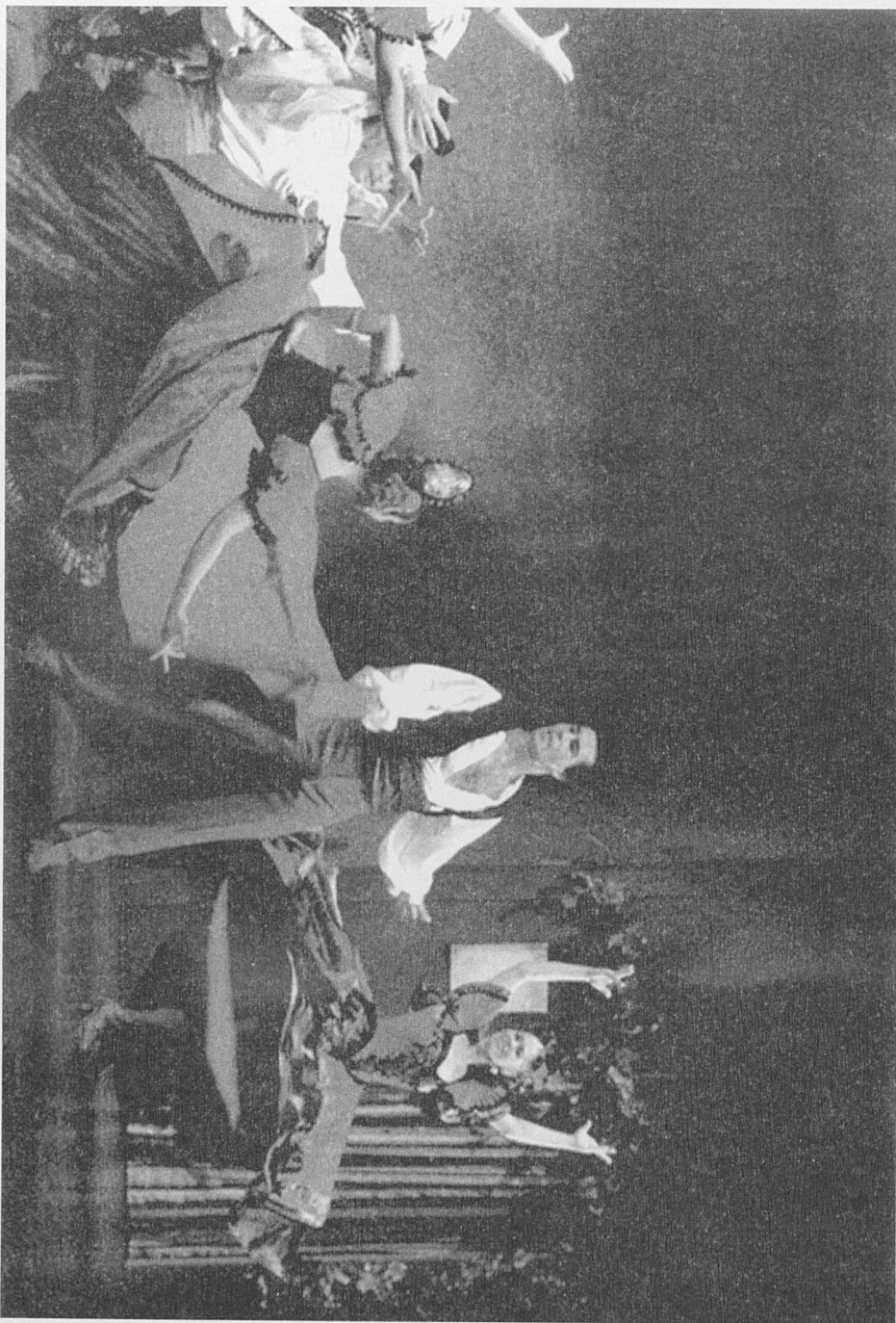
Coincidiendo con la Gala de presentación del IX Festival de Jerez 2005, la REVISTA DE FLAMENCOLOGIA hizo entrega de su anual Premio de la Crítica al mejor espectáculo de dicho festival, que correspondió en la anterior edición al castañuelista y bailarín, José de Udaeta, quien recibiría en el palco escénico del teatro Villamarta, en presencia de la alcaldesa de la ciudad y otras autoridades y representaciones de artistas y aficionados, el catavino de plata de dicha distinción, de manos del director general del Consejo Regulador de los vinos jerezanos, César Saldaña, y el pergamino acreditativo, de manos del director de nuestra revista, Juan de la Plata.

Hecha la entrega, José de Udaeta daría las gracias muy emocionado, ofreciendo a continuación un solo de castañuelas que fue la delicia de todos los asistentes al emotivo acto, quienes le aplaudieron calurosamente.

Durante su breve estancia en Jerez, el veterano artista, que cuenta con más de ochenta años de edad, fue agasajado y atendido por el patrocinador del premio, el Consejo Regulador de las denominaciones de origen Jerez-Xères-Sherry, Manzanilla de Sanlúcar y Brandy de Jerez, y por su director de promoción y relaciones públicas, Santiago Jaime Lledó Patiño; visitando además las bodegas de González Byass, acompañado de éste y del subdirector de la Cátedra de Flamencología, Manuel Pérez Celdrán y del director de la revista y de la Cátedra, Juan de la Plata; donde fueron atendidos gentilmente por el vicepresidente del consejo de administración de la citada empresa jerezana, Mauricio González-Gordon Díez, marqués de Bonanza, firmando una bota de vino, en recuerdo de su paso por estas grandes bodegas, donde pudo degustar los caldos de la misma, especialmente su célebre fino "Tío Pepe".



José de Udaeta, firmando una bota de Tío Pepe, en González Byass



Antonio Márquez y su compañía en una escena del ballet "El sombrero de tres picos" de Manuel de Falla, representado en el IX Festival de Jerez. (Foto cedida por el Teatro Villamarta.)



**EL PREMIO DE LA CRÍTICA DEL IX
FESTIVAL DE JEREZ
CONCEDIDO A LA COMPAÑÍA DE
ANTONIO MÁRQUEZ**

Finalizado el IX Festival de Jerez, de baile flamenco y danza española, en su edición correspondiente al presente año 2005, la Cátedra de Flamencología reunió en la antigua sacristía de la Bodega-Museo de San Ginés de la Jara – actual Sala de Degustación Santiago Lledó - del Consejo Regulador de los vinos y brandies de Jerez y manzanilla de Sanlúcar, a un grupo de críticos de prensa y radio, que estuvieron presentes en el festival, quienes deliberaron sobre el mejor espectáculo presentado a lo largo del mismo; acordándose conceder el Premio de la Crítica del presente año al espectáculo titulado “El sombrero de tres picos - Zapateado y Bolero”, ofrecido en el teatro Villamarta por la Compañía del bailaor y bailarín, Antonio Márquez.

Dicho premio es la segunda vez que se le concede a este artista y su compañía, quien lo recibirá en fecha que se decida, de acuerdo con el artista y la institución patrocinadora.

**MENCIÓN ESPECIAL PARA
MATILDE CORAL
Y CHANO LOBATO**

El jurado del Premio de la Crítica de nuestra revista, acordó, también, por unanimidad, conceder una Mención Especial, por su actuación en el pasado Festival de Jerez, en las bodegas González Byass, a la bailaora Matilde Coral y al cantaor Chano Lobato; quienes recibirán su distinción en la misma fecha que se haga entrega del premio a la Compañía de Antonio Márquez.

**LA X NOCHE DE LA SAETA
DE LA CÁTEDRA DE
FLAMENCOLOGÍA**

Como en años anteriores, en fechas cercanas a la Semana Santa, la Cátedra de Flamencología celebró, el 16 de marzo de 2005, en el auditorio del Centro Andaluz de Flamenco, donde tiene su sede, y con la colaboración del mismo, su X Noche de la Saeta, que fue dedicada a la memoria del que fuera gran saetero jerezano, Juan Acosta (1912-1976).



Juan Acosta

Fue ponente del acto, coordinado por el relaciones públicas de la Cátedra, Pepe Marín, el escritor y pregonero de la Semana Santa de Jerez, José Luis Zarzaza Palma, quien pronunció una magnífica lección lírica, exaltando la saeta jerezana y recordando al saetero homenajeado; de quien evocó su querida y admirada figura nuestro director,



Juan de la Plata, y la bailaora Angelita Gómez, miembro honorario de la Catedral, quien bailara con Acosta, en sus comienzos, por alegrías y caracoles.

Durante el transcurso de la X Noche de la Saeta se dejaron escuchar varias saetas grabadas, en plena calle, del que fuera inolvidable saetero y, al final, la Catedral hizo entrega de un pergamino, recordatorio del emotivo homenaje, a los hijos y familiares de Juan Acosta.

ACTIVIDADES CULTURALES

"DUENDE Y BORDÓN" DE CARLO ARBELOS

El gran fotógrafo argentino, afincado en España, Carlos Arbelos, colaborador de estas páginas, expuso con gran éxito su importante muestra fotográfica, dedicada a la guitarra y a los guitarristas profesionales, o artistas flamencos aficionados, en la galería de exposiciones del Centro Andaluz de Flamenco, en Jerez de la Frontera.

Exposición que fue muy visitada y comentada y que, ahora, desde el 5 al 30 de mayo, ha llevado a Almería, donde el Instituto de Estudios Almerienses la ha organizado, bajo el título de "Duende y Bordón", dentro del proyecto Aula de Flamenco de dicho Instituto y coincidiendo con el Certamen de Guitarra Clásica "Julián Arcas".

La muestra puede ser visitada en el Auditorio Maestro Padilla de la capital almeriense.

CURSOS DE BAILE EN JEREZ

Entre los días 25 al 30 de julio próximo, el Centro de Baile Jerez, en sus aulas de calle Velázquez 24, de la Barriada de San Ginés, de Jerez de la Frontera, celebrará un curso de baile a cargo del joven maestro jerezano, An-

CONSEJERÍA DE CULTURA

JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA

DUENDE Y BORDÓN
DE
CARLOS ARBELOS



CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO
DEL 18 DE FEBRERO AL 18 DE MARZO DE 2005

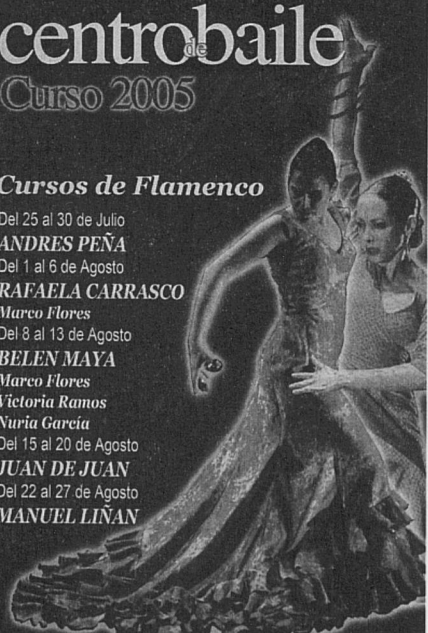
drés Peña; del 1 al 6 de agosto, otro curso a cargo de la maestra Rafaela Carrasco; del 8 al 13 de agosto, uno más dirigido por Belén Maya, con participación de Marcos Flores, Victoria Ramos y Nuria García.

centrobaile

Curso 2005

Cursos de Flamenco

Del 25 al 30 de Julio
ANDRÉS PEÑA
Del 1 al 6 de Agosto
RAFAELA CARRASCO
Marco Flores
Del 8 al 13 de Agosto
BELEN MAYA
Marco Flores
Victoria Ramos
Nuria García
Del 15 al 20 de Agosto
JUAN DE JUAN
Del 22 al 27 de Agosto
MANUEL LIÑAN





Del 15 al 20 de agosto, habrá otro curso a cargo de Juan de Juan y, finalmente, Manuel Liñán, impartirá otro, entre los días 22 y 27 de agosto próximo.

Para informarse, pueden hacerlo en las siguientes direcciones de Internet, info@academiadebailejerez.com y www.academiadebailejerez.com.

MÁLAGA EN EL ARTE FLAMENCO

En la Universidad de Málaga y organizado por el Vicerrectorado de Cultura y Relaciones Institucionales de la misma, se ha venido celebrando entre los meses de abril y mayo, un taller de flamenco, en el que han sido estudiados los verdiales, los cantes abandonados, las malagueñas, los cantes de ronda, y los denominados paramalagueños.

Han sido ponentes de estos temas, Salvador Pendón, presidente de la Diputación de Málaga; y los flamencólogos José Luque Navajas, Alfredo Arrebola, José Luis Jiménez y Gonzalo Rojo, presidente de la peña flamenca "Juan Breva", de la capital de la Costa del Sol.

El taller flamenco fue clausurado con un festival de cante y baile flamenco, en el que actuarían como cantaores Alfredo Arrebola, Paco Bonela, Antonio Fuentes y Laura Román; así como la bailaora Rosa de Alva y los guitarristas Andrés Cansino y Daniel Mora.

FORJADORES DEL CANTE, EN GRANADA

La peña "La Platería" de Granada, ha venido celebrando desde el 20 de marzo, hasta finalizar el 3 de junio, su 5º Curso "Flamenco en los Barrios", bajo el título general de "Forjadores del Cante. Flamencos que han creado escuela", con la colaboración de la obra social de Caja Granada.

La inauguración del curso, versó sobre la guitarra, desarrollando esta primera lección el guitarrista José Manuel Cano; siguiendo la lección sobre el baile que tuvo a su cargo el maestro Mario Maya con su grupo. Sobre el tema "Forjadores del Cante" habló en dos sesiones, el maestro Alfredo Arrebola, que ilustró sendas lecciones con la guitarra de Ramón del Paso, en la primera sesión, y con la de José Carlos Zárate, en la segunda.

Sobre don Antonio Chacón, su vida y su gran aportación al mundo flamenco, hablaría José Delgado Olmos, ilustrando la lección el cantaor Juan Pinilla, acompañado a la guitarra por Luis Mariano. Los cantes de don Antonio Chacón, serían analizados por el mismo flamencólogo, en una segunda intervención que ilustró el cantaor Javier Montenegro, con su guitarrista Jorge Gómez.

La lección sobre la vida y la obra de Manuel Torre, estuvo a cargo de Miguel A. González Ruiz, interpretando el cante, Víctor Quero "Charico", con el acompañamiento de Emilio Maya; siguiendo "La Casa de los Pavones" que sería el tema a desarrollar en dos lecciones por Antonio Lastra, ilustrando la primera el cantaor Curro Andrés, con el toque de Rafael Santiago "Habichuela" y, la segunda, Nene de Santafé con Manolo Carmona.

"Marchena y la opera flamenca", así como "Valderrama y la ópera flamenca", serían sendas lecciones, dictadas por José Agudo Sánchez, con las ilustraciones, el primer día, de "El Zahareño" y "Chanquete", con la guitarra de Ramón del Paso, y de Alfredo Tejada con Luis Millán, a la guitarra, el segundo día.

De "Caracol", hablaría en dos lecciones, Antonio Gallegos Montero, con la



ilustración en la primera de los cantes de Jaime Heredia "El Parrón", acompañado por Paco Cortés, y de Joselete de Linares con la guitarra de Miguel Ochando, en la segunda. Siguiendo el curso con el estudio de "El neoclasicismo flamenco. Mairena y Fosforito" y "Aportaciones flamencas de Mairena y Fosforito", por Rafael Cabrero Palomares, con los cantes, el primer día de Antonio Gómez "El Colorao" y la guitarra de José María Ortiz, y el segundo día, de Rafael Muñoz, con Melchor Córdoba, a la guitarra.

El viernes 20 de mayo desarrolla la lección, sobre "Camarón", Miguel Angel González Ruiz, interpretando el cante Juan Angel Tirado con la guitarra de Antonio Solera.

El 30 de mayo la lección, a cargo de Antonio Sánchez Hernández, versa sobre el gran cantaor granadino Enrique Morente; interpretando el cante que la ilustra Antonio Amador, con la guitarra de Miguel Ochando y, finalmente, el 3 de junio es la clausura de este amplio e interesante ciclo dedicado a los forjadores del cante, flamencos que han creado escuela, con una segunda y última lección sobre el mismo artista del anterior ponente, Antonio Sánchez Hernández, ilustrando su disertación el cantaor Fernando Rodríguez, acompañado a la guitarra por Paco Cortés; anunciándose la presencia, como invitado especial del propio Enrique Morente.

A la finalización del curso, los alumnos asistentes al mismo recibirán impresas, en libro, todas las lecciones impartidas en el mismo.

LIBROS

"GELVES, ENTRE LA HISTORIA Y LA POESIA",

DE DANIEL PINEDA NOVO

Se trata de la segunda edición, aumentada y corregida, de este libro, original de nuestro compañero y colaborador, Daniel Pineda Novo, que aporta nuevos datos históricos, literarios y artísticos, a la historiografía del pueblo sevillano de Gelves, famoso – entre otras circunstancias – por haber sido la cuna del célebre torero José Gómez Ortega "Joselito el Gallo".

Si hacemos referencia a este libro, es porque, además, en él se nos habla de este inolvidable diestro, "entre la copla flamenca y la canción andaluza", al que se dedica un extenso capítulo; y se menciona también la presencia del flamenco en Gelves, a través de artistas tan singulares como Frasco el Colorao, el Niño de Gelves y la Niña de Gelves, citada esta última por Camilo José Cela, en su "Primer viaje andaluz" (Bna. 1959).

PROXIMA SALIDA DE LA
BIOGRAFIA DEL BAILAOR
JEREZANO ANTONIO RAMIREZ
"RAMIRITO"

Del mismo autor, Daniel Pineda Novo, y con prólogo de Juan de la Plata, se encuentra en imprenta, la primera biografía completa que se ha escrito del que fuera famosísimo bailaor jerezano, primo y pareja de Juana la Macarrona, Antonio Ramírez "Ramirito".

El libro que está próximo a ver la luz y que será presentado posiblemente, en el mes de junio de este año, está siendo editado en los talleres de Al-Andalus – donde se confecciona nues-



tra revista – y la edición corre a cargo del Centro Andaluz de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

DISCOS

ANTONIO MAIRENA:

“ACTUACIONES HISTÓRICAS”

Dos discos compactos, en un solo estuche, que el sello RTVE Música, ha puesto recientemente a disposición de los grandes aficionados, seguidores del que fuera gran maestro de los Alcores. Actuaciones grabadas en directo, en distintas ocasiones y escenarios, entre los años 1970 y 1981, por Radio Nacional de España.

Cada disco contiene siete cantes distintos, en los que se alternan en el acompañamiento el que fuera consagrado guitarrista Melchor de Marchena y su hijo Enrique de Melchor. Cantes por soleá (3), seguiriyas (3), bulerías (4), soleá por bulerías, y cantiñas y alegrías. Además, completan el segundo DC, dos cortes con cantes de fragua, sin acompañamiento musical.

Puro cante jondo, auténtico y verdadero, sin trampa ni cartón, como solo sabía interpretarlo el inimitable y genial Antonio Mairena, una de las voces más honestas del flamenco, ya histórico. Un cante magistral, que nunca se perderá, gracias a la iniciativa de RTVE, a cuyo sello discográfico hay que agradecerlo.

CAMARON: “VENTA DE VARGAS”

Con este título, aparece un disco interesantísimo, que recupera una serie de primerizos cantes de Camarón de la Isla, cuando prácticamente era un niño que empezaba, en la conocida Venta de

Vargas de su pueblo natal, junto a otros jóvenes cantaores.

Grabaciones caseras realizadas en vivo, en la misma “Venta de Vargas”, que ahora nos traen la voz de alguien que, con el paso del tiempo, llegaría a ser todo un genio de fama internacional.

Para los seguidores de Camarón, aquí podemos decir que está la semilla de este cantaor, después del cual el cante marcha por otros derroteros.

Una grabación igualmente histórica, que recupera iniciales cantes por bulerías del Choza, fandango caracolero, seguiriyas, tangos extremeños, nuevos fandangos, bulerías, tarantos del Tío Rufino, más fandangos, otras seguiriyas y unas bulerías. El sabor de este disco es tan auténtico que en las primeras seguiriyas hasta los grillos le hacen son, al joven cantaor, en el silencio de la noche isleña.

“ANTOLOGIA DE LA MALAGUEÑA” POR ALFREDO ARREBOLA

El profesor-cantaor, Alfredo Arrebola, que pasa por ser uno de los cantaores más prolíficos que existen, en el mundo discográfico, nos ofrece ahora esta interesantísima “Antología de la Malagueña”, con dos discos, en un mismo estuche, en el que se condensan nada menos que veinticinco estilos diferentes del cante malagueño.

Para los enamorados de la dulce malagueña, podemos decir que Arrebola – que es un cantaor eminentemente estudioso de los estilos clásico del flamenco –, en el primero de los discos hace los cantes de Juan Breva, la malagueña del Niño de Vélez, la de Baldomero Pacheco y la del Canario; después hace la del estilo de La Trini y la de don Antonio Chacón, la del Melli-



zo y la de Fosforito el Viejo, para proseguir con la malagueña del Chato de las Ventas, la del estilo del Maestro Ojana, una segunda de Chacón y otra, estilo totanera, también del jerezano Chacón.

En cuanto al segundo DC, Alfredo Arrebola, al que a partir de ahora podemos clasificar ya como todo un maestro enciclopédico de la malagueña, cuyas formas más sobresalientes conoce y domina, interpreta el estilo de Concha la Carbonera, la de Juan Trujillo "El Perote", la de María la Chilanga, la de Diego el Perote, y la de El Personita; dice una segunda al estilo de La Trini; otra de El Caribe, una tercera de Chacón y una segunda de Fosforito el Viejo; continuando con el estilo del Niño del Huerto y el de Fernando el de Triana; para culminar su brillante repaso al mundo malagueño, con la llamada malagueña-granaína y una malagueña del estilo de Pitana el de Cártama.

El doble compacto antológico de este Premio Nacional de Flamenco de la Cátedra de Flamencología (Jerez, 1974), ha sido auspiciado por la Universidad de Málaga, a la que pertenece como profesor-cantaor y director de su Aula de Flamencología, desde hace 25 años y es la obra discográfica número 35 de tan admirado artista.

En esta grabación antológica acompañan muy bien a Alfredo Arrebola, como guitarristas, Enrique Campos, Andrés Cansino y Ramón del Paso. La remasterización digital estuvo a cargo de E. Baquero y la producción la efectuó Eurodigital Multimedia Ed. S. L. El estuche contiene un folleto, donde el autor-intérprete hace un amplio análisis del canto por malagueña y sus distintos estilos.



OBRA SOCIAL CAJA SAN
FERNANDO:

"ASI CANTA NUESTRA TIERRA POR
SEVILLANAS"

Un disco precioso de sevillanas viejas, cantadas por voces de hoy, el que ha tenido el acierto de sacar a la calle la Obra Social de Caja San Fernando, coincidiendo con las ferias andaluzas del presente año.

Una auténtica delicia de disco, cuya producción ha sido realizada y dirigida por Producciones Alzur, en los estudios La Marisma (El Rocío), bajo la experta mano de Jesús Cayuela, director musical y autor de los arreglos, en los meses de noviembre y diciembre de 2004, con la única pretensión de llevar a la gente de hoy las sevillanas de ayer y de siempre, aquellas que cantaban nuestros abuelos y que todavía muchos recuerdan por sus letras pegadizas.

Aquí podemos encontrar sevillanas clásicas, como las célebres llamadas "bíblicas"; o las que empezaban diciendo "Al hijo del Espartero / lo quieren meter a fraile"; las rocieras que nos dicen que la Virgen del Rocío "no es obra humana / que bajó de los cielos / una mañana", con letra de Muñoz y Pabón;



o la de que "todos los marineritos / tienen la cara morena"; además de unas arcaicas seguidillas sevillanas, alusivas a la recogida de la aceituna; la que canta a la torre del oro o las que nos hablan de los migueletes, de los siete niños de Ecija y de que "Juan Caballero / por unos ojos negros / fue bandolero".

Este nuevo disco, el último por ahora que nos ofrece la Obra Social de Caja San Fernando, lleva una exquisita introducción literaria del profesor Juan Manuel Suárez Japón, en la que nos habla de que "lo pequeño es hermoso" y que las técnicas y voces nuevas de este disco han dignificado lo tradicional, hasta hacer nuevos estos viejos cantes populares.

En definitiva, una hermosa página de cultura popular andaluza, en la que han colaborado las voces de "Senderos", Pepe Roca, María Faraco, Juan Rafael Pérez Vera, Sandra Carrasco, Rafael Medina, Manuel Lombo, el coro "Amigos de Gines", el grupo infantil de la Fundación Amparo Correa, el Coro de la Hermandad del Rocío de Sevilla, "La Canastera", Manuela Sánchez y José Mora, entre otros.

Lo dicho, un nuevo acierto discográfico de la Obra Social de Caja San Fernando, que recomendamos a todos los amigos de las sevillanas y a los que no lo son, para que conozcan estos tesoros de la música tradicional del pueblo andaluz. Puro folclore, con el más clásico y genuino sabor de las voces de nuestra tierra cantando por sevillanas.